Meierhold Rosyane Trotta

Cavalo Louco

Revista • de • Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 2 • Nº 3 • Novembro/2007

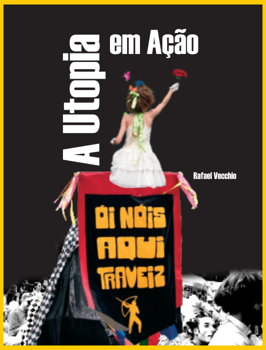
Jorge Arias
Teatro Buendía - Cuba
Lindolfo Amaral
Valmir Santos
Grupo Imbuaça - SE
Narciso Telles
Marília Carbonari
Yuyachkani - Peru
Julian Beck

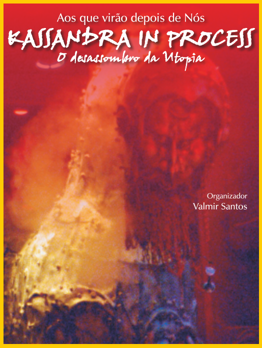
Registra os passos trilhados pelo Ói Nóis Aqui Traveiz nestes 29 anos de atuação

Óí Nóis Na Memória

Cavalo Louco - Revista de Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz

Registros sobre a pesquisa e organização da Tribo





Primeiro registro audiovisual do Ói Nóis Na Memória

A partir das filmagens do espetáculo "Aos que virão depois de nós Kassandra in Process", a Tribo e a Catarse - Coletivo de Comunicação elaboram este DVD duplo, que além do registro do espetáculo compreende-se como uma nova etapa do processo. Inicia uma nova fase nas trilhas da Memória desta Tribo com o primeiro registro audiovisual do Projeto Ói Nóis Na Memória. Este DVD contém um disco de extras com entrevistas dos atuadores e pesquisadores, fotos, imagens de ensaios e trilha sonora. O espetáculo é resultado da pesquisa em Teatro de Vivência realizada pela Tribo e recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo 2002.

Interessados em receber as publicações do Ói Nóis Na Memória entrar em contato pelo e-mail: namemoria@oinoisaquitraveiz.com.br

SUMÁRIO

Cavalo Louco

3 HEINER MÜLLER
A ANGÚSTIA, A PERGUNTA, A FILOSOFIA.
Jorge Arias

7 GRUPO IMBUAÇA
LONGO CAMINHO DE RESISTÊNCIA
Lindolfo Amaral

11 CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO
Rosyane Trotta

15 O HOMEM, A PROPRIEDADE E O COPYLEFT
Sylvio Ayala

18 TABLADO DE ARRUAR
Núcleo Editorial Cavalo Louco - Entrevista

22 ESPECIAL
TEATRO BUENDÍA CUBA
Núcleo Editorial Cavalo Louco
Entrevista com Flora Lauten e Raquel Carrió

25 CONEXÃO
O CAMPO DA ESTÉTICA
Núcleo Editorial Cavalo Louco
Entrevista com Douglas Estevam

28 MAGOS DO TEATRO CONTEPORÂNEO
MEIERHOLD REVERBERA A ALMA DO TEATRO
Núcleo Editorial Cavalo Louco

32 II MOSTRA LATINO-AMERICANA DE TEATRO DE GRUPO: O FOGO SÓ TÁ ESQUENTANDO
Marília Carbonari

34 UMA ETNOGRAFIA DE VIVÊNCIA TEATRAL COM O GRUPO YUYACHKANI PERU
Narciso Telles

38 FACES DA MESMA MOEDA
Valmir Santos

40 CRÍTICA
INVENTÁRIO DO PRESENTE
Valmir Santos

44 DE CANÇÕES DA REVOLUÇÃO
Julian Beck

Tashunka Witko: nome do índio norte-americano da Tribo Sioux.

Cavalo: aquele que nos ritos africanos recebe os espíritos em seu corpo, o que está preparado para estabelecer contato com o cosmos. **Loucura:** entendemos por loucura a fúria criadora, força, vivacidade necessária para o ator, presença. Louco como homem em seu estado de máxima potência, em estado de vivacidade absoluta.

Foto do Espetáculo
A Missão - Lembrança de uma Revolução
Na foto Tânia Farias

EXPEDIENTE

EQUIPE EDITORIAL
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editoriais da Tribo.

PROJETO GRÁFICO
A Tribo

REVISÃO
A Tribo

FOTOLITO E IMPRESSÃO
CV Artes Gráficas

TIRAGEM
1.000 exemplares

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO
Jorge Arias, Rosyane Trotta, Marília Carbonari, Valmir Santos, Sylvio Ayala, Lindolfo Amaral e Narciso Telles.

FOTOS
Foto Capa: Cisco Vasques
Na página 5 a foto é de Cisco Vasques, página 7 foto de Pedro, nas páginas 8 e 9 fazem parte do arquivo do Grupo Imbuaça, páginas 11, 12 e 13, as fotos foram retiradas da publicação *Teatro da Vertigem Trilogia Bíblica*, nas páginas 18, 19, 20 e 21 são do arquivo do Grupo Tablado de Arruar, páginas 22, 23 e 24, as fotos são do arquivo da Cooperativa Paulista de Teatro, nas páginas 25, 26 e 27 são fotos do arquivo do MST, páginas 32 e 33, arquivo da Cooperativa Paulista de Teatro, nas páginas 34, 35, 36 e 37 são de Narciso Telles, a foto da página 38, é de Lenise Pinheiro, na página 39, é de Cláudio Etges, e nas páginas 40, 41, 42 e 43, são fotos extraídas do site SESC/SP.

TERREIRA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
Rua Dr. João Inácio,981 - Navegantes
CEP: 90230-181 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 30281358 - 32217741
51 99994570
www.oinoisaquitraveiz.com.br
oinois@terra.com.br

A revista Cavalo Louco é uma publicação independente.

Novembro de 2007.

©

EDITORIAL

A CAVALO LOUCO Revista de Teatro do Ói Nóis Aqui Traveiz chega ao seu terceiro número! E isto já é uma celebração do fazer teatral. Acreditamos que pesquisar, experimentar, criar, encenar, debater, emocionar, refletir, tudo isso faz parte da prática teatral. Construir espaços de liberdade tem sido a trajetória dessa Tribo que em 2008 completa trinta anos.

E no nosso país onde a cultura sempre é colocada em um segundo plano, uma Revista de Teatro tem uma importância relevante. É sempre um sopro vital poder compartilhar conhecimentos. A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz tem o maior prazer em trazer nas páginas da CAVALO LOUCO um pouco da história, um pouco do que se pensa e se faz em teatro no nosso país e em outras partes do mundo.

Nesse número trazemos a transcrição da palestra do crítico teatral uruguaio Jorge Arias pronunciada no Seminário Ilhas de Desordem – O Teatro de Heiner Müller realizada na Terreira da Tribo. Registra o pensamento e a história do Grupo Imbuaça do Sergipe, com uma trajetória de mais de trinta anos, e do grupo paulista Tablado de Arruar, que vem trilhando um caminho importante na pesquisa de teatro de rua. A Revista traz os comentários do jornalista Valmir Santos sobre a passagem do Théâtre du Soleil pelo Brasil, e um paralelo sobre a utilização do texto *A Missão* de Heiner Müller nas montagens de Frank Castorf e do Ói Nóis Aqui Traveiz. Nas seções da Revista temos em magos do teatro contemporâneo o pensamento de Meierhold; na CAVALO LOUCO especial uma entrevista com a diretora e a dramaturga do grupo cubano Teatro Buendía; e na conexão uma reflexão sobre a ação teatral dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Temos também um estudo sobre a pedagogia libertária do Yuyachkani do Peru, e os artigos sobre Criação Coletiva e Processo Colaborativo e sobre a II Mostra Latino-americana de Teatro de Grupo e ainda um questionamento sobre a propriedade intelectual.

O Teatro é o lugar do encontro, da comunhão, do compartilhar. A CAVALO LOUCO pretende ser um elo entre as pessoas apaixonadas pelo teatro e pelas suas possibilidades, em busca de um mundo onde todos possam viver em liberdade e exercitar suas vontades e desenvolver suas tendências sem culpas nem medos, e assim viver seu único e irrepetível projeto pessoal. Deixamos para os leitores da CAVALO LOUCO as palavras do ator africano Sotigui Kouyaté.

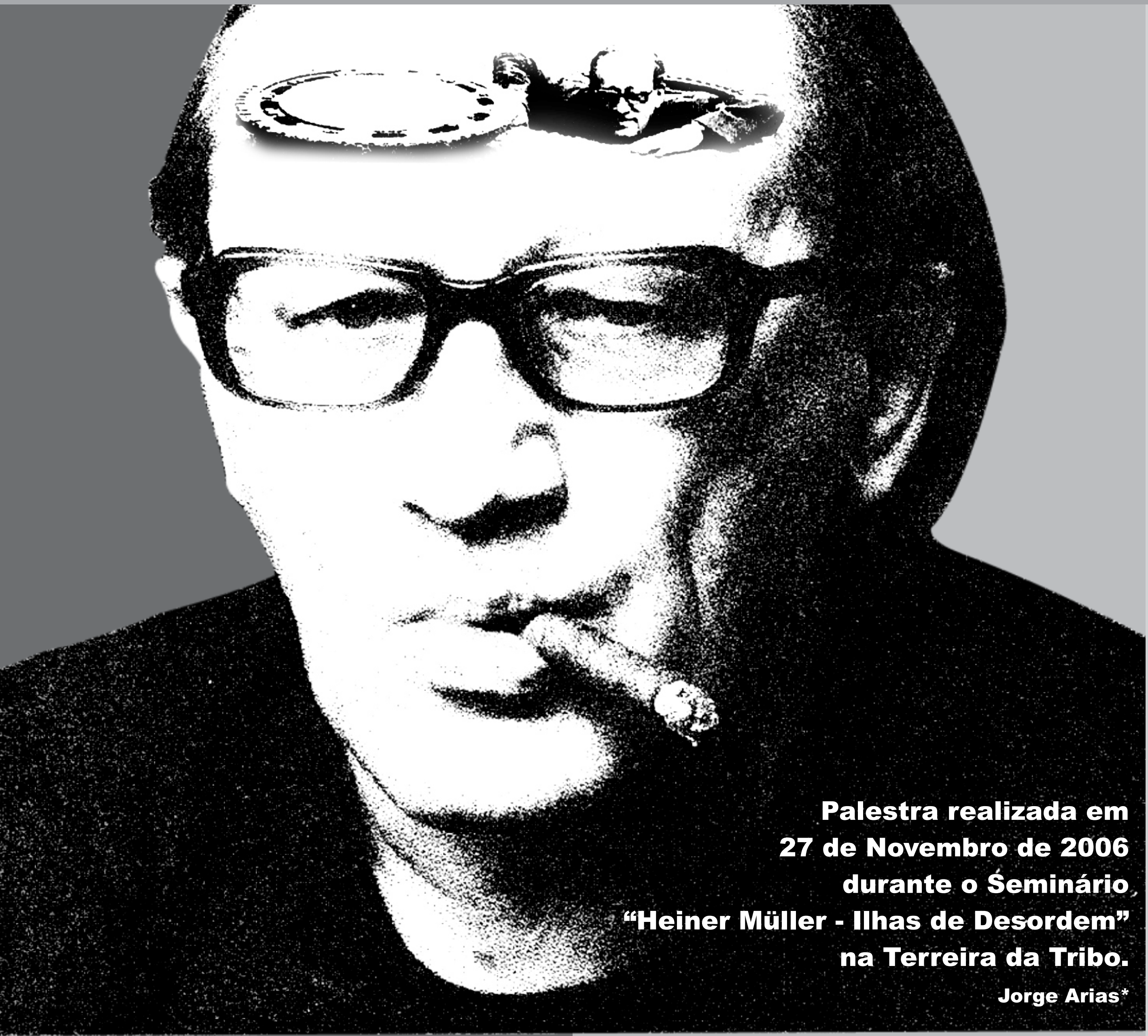
O mundo atual vai numa velocidade, na corrida pela competição técnica, que o ser humano já não tem os pés no chão. Em qualquer discurso no mundo todo fala-se do encontro, fala-se de comunicação, fala-se de troca e até mesmo de dividir. No entanto, um verdadeiro encontro não acontece senão pela escuta. Que escuta é essa? Não é ouvir com o ouvido, mas é ser sensível ao outro. Estamos numa corrida de grandes em detrimento dos menos favorecidos. Não se pode dizer que o mundo atual está à escuta. Nós nos falamos, mas não nos escutamos. É uma corrida de interesses. A escuta é questão de sensibilidade. Eu sou sensível ao outro. O outro é sensível a mim. Quando vemos o que se passa no mundo de hoje, nos continentes do mundo, em cada um deles, seja na África, seja na Ásia, seja na Europa, seja nos chamados países latino-americanos, parece que o mundo está numa panela colocada sobre o fogo simplesmente porque há a parede de valores que são humanos onde ninguém mais tem a liberdade. Nós somos ligados e atados, digamos, por certos poderes que são o capitalismo e o imperialismo.

(...) A própria vida é um encontro. Eu disse que isso estava no centro da civilização africana. Não vou me estender muito nisso porque tomará tempo demais. Mas uma coisa é clara. Aprendemos a chamada teatralidade da vida. A vida é um teatro, um jogo, um lugar de passagem. Todos viemos, mas este não é o nosso domicilio, apesar de crermos que seja. Aqui cada um faz o seu papel. Não importa a sua profissão. São papeis que desempenhamos e que se completam. E quando terminamos nosso papel, vamos embora. Aliás, a sabedoria indiana, hindu, diz que vemos pessoas morrerem à nossa volta todos os dias e continuamos a viver como imortais. Mas esta não é a nossa casa. Estamos de passagem. Somos atores, representamos um papel e vamos embora. E é na diferença que achamos a via de complementaridade."

Depoimento de Sotigui Kouyaté no vídeo *Um Griot no Brasil*

HEINER MÜLLER

A ANGÚSTIA, A PERGUNTA, A FILOSOFIA.



Palestra realizada em 27 de Novembro de 2006 durante o Seminário "Heiner Müller - Ilhas de Desordem" na Terreira da Tribo.

Jorge Arias*

Pouco mais de um ano atrás dissemos estas palavras de Brecht: "Não temas perguntar, companheiro! Não te deixes convencer! O que não sabes por ti, não sabes. Repassa a conta, tu tens de pagá-la. Aponta com teu dedo cada coisa e pergunta..." Essa exortação à crítica e à análise também é adequada como epígrafe para qualquer obra sobre Heiner Müller: não só porque foi explicitamente um continuador de Brecht, mas porque ele próprio se ocupou da mesma crítica e autocrítica, e até escreveu, como todo discípulo deve dizer de seu mestre, que aceitar Brecht sem criticá-lo é traí-lo. O poema de Brecht elogia a pergunta; e me parece que Müller foi um homem que interrogava sem cessar. Ele se referiu, num poema que dedica ao historiador Mommsen e ao incêndio de seus papéis, ao "temor da solidão, dissimulado no signo da interrogação". E disse em seguida que escreve no vazio, e que por isso não necessita de pontuação; mas este angustioso escrever no vazio não impede que esse mesmo texto interrogue, e que interrogue angustiosamente, porque nega qualquer ponto de apoio. Mas Müller vai mais além e interroga as respostas, como no poema Duas Cartas ("Tu aprendeste a interrogar as respostas") ou no Velho Poema ("... de noite, atravessando a nado o lago que te questiona"). Nadar em um

lago que nos nega, escrever num vazio que também nos nega, cortar os ramos da árvore em que nos apoiamos. Tudo isso soa muito mais a Nietzsche que a Marx e conjecturamos que o lago é o de Silvaplana; isso nos vai mostrando um homem muito mais vulnerável, mais imaginativo, mais delicado que Brecht. Onde Brecht parece professor de escola, Müller parece o aluno rebelde.

Müller, porém, seguiu a teoria do teatro de Brecht, tão mal compreendida, teoria que implica uma intensificação do diálogo entre o espectador e a cena. O espectador é questionado; trata-se de forçá-lo a um compromisso; se não vier a participar, ao menos vai pensar. Nada deve dar-se como certo, nada de teatro digestivo ou digerível; o espectador deve trabalhar com ou contra o autor, nunca ficar inerte. O autor deve despertá-lo, portanto; segundo Müller, até "o teatro deve ser posto em dúvida". Devemos duvidar de nós, da página branca, dos nossos instrumentos.

Essa conduta é muito mais clássica e menos inovadora do que se acredita. Se lermos Platão, Epíteto e até Sêneca observamos que a maior parte do que Sócrates ou Epíteto dizem e o que Sêneca expõe são perguntas, nos dois primeiros casos a seus discípulos; perguntas carregadas de intenção e de sentido, pelas quais o filósofo guia seus discípulos a descobrir o que já sabem, mas ainda não lhes é manifesto. Sabemos que o método de Sócrates, baseado na interrogação, é a maiêutica ou a ciência dos partos.

Algo nos faz ficar na antiguidade clássica e particularmente na Grécia, tratando-se de Müller, que revisou exaustivamente sua mitologia e seu teatro (Medéia, Édipo, Filoctetes, Ájax, Héracles). Os gregos se compraziam nos diálogos filosóficos, nos quais se discutia o amor e a eternidade, como se fosse um jogo; mas também se compraziam nos enigmas, que eram perguntas com cláusulas de morte. Assim, a esfinge atormentava Tebas com o enigma cuja solução é o homem: o animal que começa sua vida com quatro patas, tem duas na vida adulta e termina com três. A armadilha do enigma, que sempre deve existir, está nas patas, que remetem a um animal: cremos que o homem não o é... Acertar a solução do enigma ou errar tinha graves conseqüências: se o andarilho se equivocava, era devorado pela esfinge; quando Édipo resolveu o enigma, a esfinge suicidou-se. Mais tarde Édipo, o primeiro detetive, descobre que o assassino é ele mesmo. Menos conhecida é a adivinhação que terminou com a vida de Homero, que não pôde resolvê-la. Haviam profetizado que se voltasse à sua ilha natal, Quíos, ele morreria; Homero, imprudente e talvez crendo ser imortal, volta a Quíos. Uns meninos, em outras versões um pescador, apresentam um enigma. "O que caçamos está atrás, o que não caçamos está conosco". Homero ficou sem resposta e morreu poucos dias depois (resposta: as moscas). Não por acaso encontraremos o interesse de Müller pelos enigmas policiais no conhecido poema *Auto-retrato às 2 da manhã de 20 de agosto de 1959*, quando diz: "Sentado na máquina de escrever. Olhar / uma novela policial. Ao fim / saber o que já sabes / o secretário de rosto liso e barba espessa / é o assassino do senador".

A pergunta, o questionamento, pode ser visto também na afeição de Müller pelas entrevistas, onde forçosamente contesta as perguntas. Quando as lemos, temos a sensação de que nem sempre Müller tem uma idéia clara de o que vai dizer; e parece, de fato, dizer coisas nas quais não acreditava de todo, mas que se revelaram durante o curso da conversação.

Unindo os gregos com a teoria do teatro de Brecht, Müller trata de estimular o espectador com suas adivinhações. Não é um autor fácil de ler, confesso ter lido oito vezes *A Missão* antes de ter algum vislumbre do tema da obra e, ainda, qual é seu argumento. Mas isso não deve nos amedrontar, nem é tão peculiar de Müller. Se examinarmos nossas próprias leituras do ponto de vista de sua dificuldade, logo verificamos com Paul Valéry que "quase todos os livros que estimo e todos os livros que me serviram para alguma coisa são livros bastante difíceis de ler". Podemos dizer o mesmo da arte em geral, em particular das artes plásticas. Quanta repúdia rodeou as primeiras exposições dos impressionistas, quantos anos necessitou Picasso para ser aceito! "Necessitamos do que nos põe à prova", disse Müller em *A Construção*. O mundo da vida comum, rotineira, morta, alude às perguntas; no nosso país contém-se "o conflito"; Müller, expressamente, diz crer no conflito. Disse: "...sim, pior que o capitalista. O capitalista ao menos não faz perguntas... O direito de não ser imediatamente acessível tem suas vantagens... A acessibilidade vai de encontro à comercialização... o êxito chega sempre antes que seja produzido um verdadeiro impacto... No teatro só pode haver impacto se o público está dividido, se confronta-se com a realidade. Mas isso significa que não haverá unanimidade nem êxito. Há êxito quando todo mundo aplaude, o que equivale a não ter mais o que dizer". É notório que as obras dramáticas de Müller obrigam os diretores de cena a serem livres: o texto de *Hamlet Máquina*, que não passa de umas dez páginas, tem dado lugar a propostas de cena de sete horas.

A MEMÓRIA E O PASSADO. ATAQUES DA MEMÓRIA.

Müller, porém, interroga a si mesmo e recorre, como no fundo faz toda pergunta, à memória, a mais misteriosa entidade do homem. Ele tratou de ser a memória da humanidade, reexaminando grande parte dos mitos gregos, relendo e refutando Shakespeare, de uma forma tão extensa que deve ter um significado preciso: Müller crê, como Nietzsche, que está quase perdido o legado da antiguidade clássica, e isso por obra do cristianismo. É possível que a atualização dos mitos gregos tenha uma finalidade política de substituir o cristianismo por uma nova regeneração da civilização grega, como era a intenção do Renascimento.

Aqui tocamos num tema muito curioso do mundo moderno, que é a perda (e ainda a sucessiva destruição) da memória. Escreve Müller: "Nesta constelação, mortalidade, memória, história, tudo que faz de um sujeito um sujeito e destrói sua funcionalização, logo se enche de utopia. No fim da ficção científica *Blade Runner* os computadores revoltam-se porque querem ser mortais... o que não pode morrer não pode viver. Diante da total funcionalização do sujeito pela tecnologia, a ingênua frase de Jean Paul Sartre tem sentido: "a memória é o único paraíso de onde não podemos ser expulsos".

Esse ataque ao passado chega com o desenvolvimento da tecnologia. Disse Müller: "a experiência é eliminada... Como observou Walter Benjamin, a fotografia turística conduz à extinção da memória. Aquele que não pode recordar já não teve experiências. Os sentidos são colonizados pelas máquinas".

A experiência de Müller com a memória e com a máquina aparece no protagonista de *Hamlet Máquina*, que não é mais Hamlet, e que disse até o final: "eu quero ser uma máquina". Também escreveu: "o que são os adultérios da antiguidade diante da copulação com a bomba?... Eu queria ser uma grua mecânica, só com a neve... Que deu em mim? As montanhas da Lua são para mim uma terra menos estranha" (*a Construção*). Ou "... aqui se inventa o novo homem. O homem máquina. Por que não provar?" (*Tractor*). Müller conclui que a máquina, condição da existência social, devora essa mesma existência social e elimina o proletariado como protagonista da história: o porvir poderia ser um híbrido de homem e máquina.

A afirmação de Althusser de que Marx descobre a história é

A MEMÓRIA E O FIM DA HISTÓRIA.

um tanto extremada. Marx destaca que a história tem sido escrita por seus protagonistas: não há fatos históricos, mas uma eleição de circunstâncias com as quais cada historiador reescreve a história, naturalmente dentro de certos limites. A história é a memória da humanidade; nada mais lógico que a possibilidade de reescrever a história da humanidade, se podemos manipular a nossa. Oscar Wilde, em *O crítico como artista* cunhou esta frase: "Nosso único dever com a história é reescrevê-la".

Müller apresenta em várias oportunidades o tema do fim da história. Naturalmente, ele é um marxista, não tão claramente como Brecht; mas se a história terminou, terminou sem a emancipação do homem, sem a transformação do mundo (e do homem) em uma sociedade sem classes. Uma alusão simbólica a esse fim da história está nas diversas descrições do quadro de Klee, *Angelus Novus*. As descrições do quadro de Klee por Walter Benjamin e por Müller são de uma qualidade literária que transformam o quadro de Klee, para nossa época, em algo semelhante à *Gioconda* para o Renascimento; e os comentários de Benjamin e Müller se tornam equivalentes ao brilhante fragmento de Walter Pater sobre o quadro de Leonardo. Disse Benjamin do *Angelus Novus*:

> "Ele representa um anjo que parece afastar-se daquilo que está olhando. Seus olhos estão arregalados, a boca e as asas abertas. Assim deve ser o anjo da história. Seu rosto está voltado para o passado. Onde vemos um encadeamento de acontecimentos, ele enxerga uma única catástrofe contínua, que amontoa ruínas sobre ruínas, jogando-as a seus pés. Ele gostaria de se deter um pouco, ressuscitar os mortos, reorganizar os vencidos. Do paraíso, entretanto, sopra um vento de tempestade, que lhe imobiliza as asas, impedindo-o de fechá-las. A tempestade empurra-o, irresistivelmente, na direção do futuro (para o qual ele está de costas), enquanto à sua frente se acumulam ruínas e ruínas, que se elevam até o céu. É essa tempestade que chamamos de progresso."

E Müller:

> "Atrás dele, a rebentação do passado despeja cascalho sobre as asas e sobre os ombros, com o ruído de tambores enterrados, enquanto, diante dele, se acumula o futuro, que lhe esmaga os olhos, fazendo saltar as pupilas como uma estrela, transformando a palavra numa mordaça sonora, sufocando-o com sua respiração. Por um momento, vemos ainda o bater das asas e escutamos o ruído do cascalho caindo à sua frente, sobre ele, atrás dele, ainda mais solto, quanto mais se exaspera o inútil movimento: interrompido, quando ele fica mais vagaroso. Então, o instante se fecha sobre si mesmo: rapidamente encoberto, o anjo infeliz entra em repouso, seu vôo, seu olhar, seu suspiro são de pedra. Ele espera a história. Até que retome o palpitar de poderosas asas se comunica em ondas à pedra e anuncia o próximo vôo."

Em muitos aspectos Müller fala do comunismo como Utopia; é como se houvesse deixado de crer na possibilidade de uma grande mudança histórica e social. E ainda disse em uma entrevista que "socialismo, comunismo ou qualquer outra utopia não têm chance se não oferecem uma dimensão teológica". Porém, é real que a história terminou? Quase todas as religiões falam de um fim dos tempos, como a Nova Jerusalém do Apocalipse e o anterior Dilúvio Universal. Plutarco encontrou um paralelo entre Grécia e Roma; Vico entendeu que a história era circular e podia reproduzir-se; Hegel acreditava que a vitória de Napoleão em Iena e a conseqüente queda do feudalismo na Alemanha era o fim da realização da Idéia na história, o que já era um "fim da história". Spengler e Toynbee desenvolvem as idéias de

Hamlet Máquina
Da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Heiner Müller

decadência do Ocidente e da mortalidade das civilizações. Marx, por sua vez, afirma a emancipação do homem em uma sociedade sem classes; mas é evidente que alcançada a sociedade sem classes o curso da história se detém. Nenhuma dessas idéias ou protótipos de idéias, no entanto, teve tanta repercussão quanto o livro de Francis Fukuyama, *O Fim da História*, livro que situa o fim da história entre a queda do império soviético e o triunfo do anglo-capitalismo.

Toda essa reflexão sobre a história, seu fim e o valor das utopias reflete a angústia e os temores de Müller; mas não reflete, acredito, suas convicções. Convence-me mais em *A Missão*, quando vê no devir do mundo a América Latina como força de transformação. Se lermos as *Memórias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, uma apologia indissimulada do imperialismo, vemos como e por que os impérios terminam, esgotada sua missão cultural. Na Villa Adriana, cujas ruínas ainda podem ser vistas em volta de Roma, o imperador reproduziu o melhor de seu império; mas ao desviar o Canal de Canopus, que era do Egito, para perto de Tívoli, era evidente que os bárbaros já estavam dentro do Império Romano.

Isso nos leva à conclusão desta conferência, ao anti-Müller. Se o comunismo é uma Utopia, se é preciso criar uma nova religião, aqui nos é colocado Deus. Se tudo deve ser centrado no corpo, esquecendo que palavra, cérebro e idéias são corpo, então há, como diz Müller, um conflito entre corpo e conceito, entre o homem e sua inteligência. Mas, se inteligência e vontade não são corpo, que são? O espírito imortal? Em tal caso, existe uma alma imortal e um Deus eterno.

Por isso, quando escuto frases como "o mundo é assim", "assim são as coisas", o pobre evangelho da resignação que se predica nos altares da televisão e nos jornais de outrora, os altares das igrejas, sei que essa concepção é um erro, como é uma ilusão a sensação de "tempo quieto" no cérebro dos deprimidos. Como disse Müller: "a vida é algo que sucede, algo que passa. Quando nada mais acontece, então tudo terminou". "Os grandes problemas estão na rua", disse Nietzsche, um dos mestres de Müller. Olhamos a rua, e ali, em suas variedades e perigos, estão os problemas que devemos encarar para verdadeiramente viver, ainda que seja, como disse Müller, "sem expectativas nem esperança".

Ao chegar aqui recordei as palavras de um poeta que vocês conhecem melhor que eu:

"Ele morrerá e eu morrerei.

Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.

(...) E a língua em que foram escritos os versos.

Morrerá depois o planeta girante em que tudo isso se deu.

Em outros satélites de outros sistemas, qualquer coisa como gente

Continuará fazendo coisas como versos"

(Fernando Pessoa / Álvaro de Campos: *Tabacaria*)

Recordo agora de minha cidade, Montevidéu. A árvore mais comum nas suas ruas é o plátano. Poucos meses atrás era inverno e não havia folhas. De repente, sem que nada tivesse dado a ordem, começaram a se agitar seus ramos, tão quietos que pareciam mortos. Sem dúvida, não sabiam o que faziam; mas o faziam até a perfeição e não há força no mundo que possa lhes impedir. Esse impulso deveria nos devolver à humanidade e à nossa história sem fim. Porque agora temos em nossas ruas o bosque sagrado ou, se preferirmos, a catedral gótica, porque seus ramos se unem em ogivas esculturais, de um lado ao outro da rua: estamos no século XIII. No verão e no outono algumas folhas mudarão de cor e teremos Claude Monet. No inverno a rede de seus galhos, linear como todo desenho, mas viva, é Jackson Pollock; e se olharmos bem a casca encontramos, mais atrás no tempo, Paul Signac. Ainda hoje, na primavera, uma folha amarela cai no solo; ouve-se um pardal. Não há angústia nem na ascensão da folhagem nem em sua queda. Todas as civilizações têm nascido e morrido, porque são obras humanas, e sobre suas ruínas os pássaros têm cantado. "Escrevo em meu leito de morte", diz Galloudec no começo de *A Missão*. Sim, escrevemos e vivemos no leito de morte. Esta conferência, assim como a essência do teatro, segundo Müller, participa de uma emoção irrevogável: um homem agonizante fala a um público que também agoniza. "A morte de todo homem me diminui, porque também estou incluído na humanidade" (John Donne: *Meditações*). Mas ali mesmo... "o palpitar de poderosas asas se comunica em ondas com a pedra e anuncia o próximo vôo".

*Jorge Arias** é crítico no jornal **La Republica** de Montevidéu e pesquisador teatral.

GRUPO IMBUAÇA

Os Desvalidos
Em cena Ivadilson Bispo

O **Grupo Imbuaça** surgiu na cidade de Aracaju em 1977. Desenvolve uma pesquisa teatral baseada na Literatura de Cordel e elementos da cultura popular. Ao longo dos 30 anos já montou mais de 27 espetáculos. Participou de diversos eventos em quase todo o Brasil, também em Portugal, Equador, México e Cuba. Tem uma sede no Bairro Santo Antônio onde realiza apresentações artísticas. Reconhecido como uma associação de utilidade pública municipal, estadual e pelo Conselho Estadual de Cultura, realiza reuniões com a comunidade, aulas para crianças e adolescentes. No ano 2000, o **Imbuaça** criou o **Projeto Zabumbadores do Folclore** que consiste no cortejo de grupos folclóricos pelo bairro onde está localizado, realizando oficinas arte-educativas com temática na cultura popular.

PROJETO MANÉ PRETO

O **Mané Preto** foi criado em 2001. Consiste na realização de oficinas de teatro, dança e música para crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, na faixa etária dos 07 aos 18 anos, residentes no Bairro Santo Antônio e adjacências, que estejam matriculados nas redes estadual e municipal de ensino. Atualmente o grupo atende a 100 alunos.

PROJETO ZABUMBADORES

Este projeto surgiu no ano 2000. É realizado todos os anos no último sábado do mês de agosto em comemoração ao Dia Mundial do Folclore. Consiste na realização de um cortejo com diversos grupos folclóricos do Estado de Sergipe pelas ruas do Bairro Santo Antônio e finalizando com a apresentação de todos os grupos na Colina do Santo Antônio. Durante a programação também são realizadas oficinas arte-educativas com ênfase na cultura popular destinadas a estudantes da comunidade e professores.

NOSSO PALCO É A RUA

Projeto que atende a quarenta adolescentes em situação de vulnerabilidade social na faixa etária dos 15 aos 18 anos, residentes no Bairro Santo Antônio e adjacências. Tem como objetivo a inclusão desses jovens, instrumentalizando-os para que se tornem animadores culturais com vistas ao primeiro emprego. Para tanto, são desenvolvidas aulas de teatro, história e cultura sergipanas, noções de patrimônio material e imaterial além de outras atividades educativas complementares.

Com o patrocínio do Minc, o referido projeto contitui-se em um **Ponto de Cultura** - espaço de valorização, acesso e criação do saber e fazer do nosso povo.

GRUPO IMBUAÇA

LONGO CAMINHO DE RESISTÊNCIA

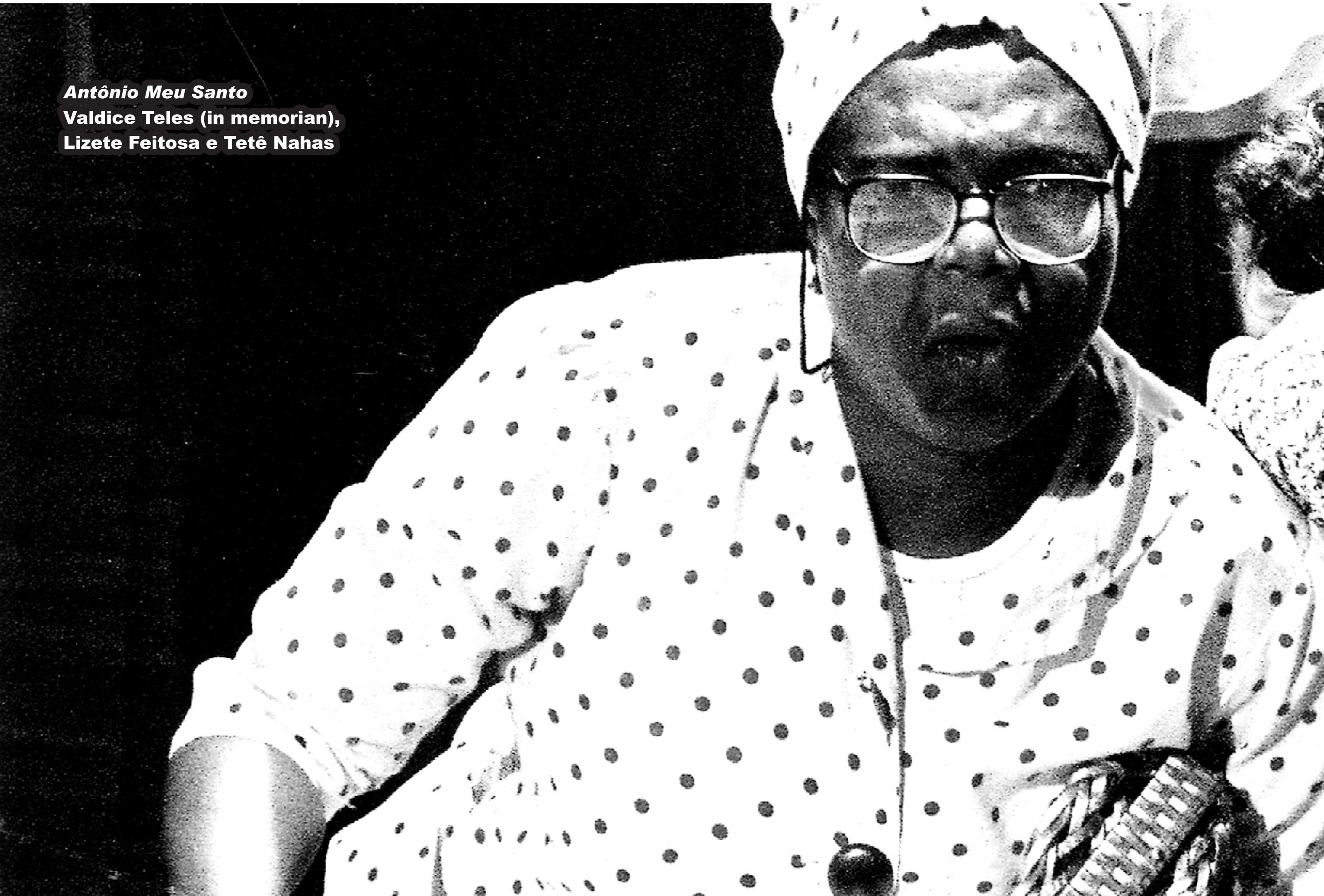
Lindolfo Amaral*

Parece que foi ontem, mas não foi! O tempo passa e as experiências acumuladas no seu esteio nos dizem que a estrada percorrida foi longa, porém, em alguns momentos, a sensação ou a forma de tratamento dispensada ao trabalho do grupo é a de que iniciou ontem. De quem estamos falando? Das instituições públicas (nas esferas Municipal, Estadual e Federal) e das instituições privadas que têm alguma política de distribuição de recursos para a área cultural. No âmbito federal, praticamente a relação que o grupo vem travando com o Ministério da Cultura, mais precisamente com a FUNARTE, tem sido através dos editais. Não se pode negar que a concepção de distribuição dos recursos públicos, por essa via, tornou-se democrática, em tese. Com o último edital do Prêmio Myriam Muniz (versão 2007), constatou-se que Sergipe ainda tem uma produção teatral incipiente ou insignificante, como também os Estados do Acre, Alagoas, Amapá, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Piauí, Rio Grande do Norte, Rondônia, Roraima e Tocantins, sendo destinados a cada estado somente dois prêmios no valor de R$ 20.000,00 (vinte mil reais). Partindo dessa constatação, podemos chegar a algumas conclusões, dentre elas, a de que a história de um grupo que influenciou historicamente o teatro de rua do Nordeste e tornou-se referência para o Brasil, é igual a de qualquer grupo que iniciou suas atividades nos últimos cinco anos.

A velha história do país sem memória vale para esse momento de celebração dos 30 anos de fundação do **Grupo Imbuaça**. No entanto perguntamos: celebrar o quê? O ato cotidiano de resistência ou o descaso do poder público para com as experiências que são desenvolvidas pelo país afora? O seu desconhecimento chega a ser ridículo. É verdade, o Brasil não conhece o Brasil. O Brasil não respeita o Brasil. Estamos falando dos muitos 'Brasis' espalhados por esse imenso território que não sabe o sentido de 'nação'. O discurso, na maioria das vezes, não deixa de ser uma falácia. Quem advoga em defesa da causa está longe de garantir as condições mínimas de trabalho, pois não vivencia o cotidiano. As palavras fazem parte da retórica para compor uma cena patética.

Quem está lendo este texto deve se perguntar: "por que tanto pessimismo?" A resposta é imediata. Como vislumbrar alguma mudança nessa prática secular de tratamento? Como mudar uma estrutura estabelecida desde a colonização?

No período do golpe militar os artistas uniram-se em defesa do 'Nacional' e do 'Popular'. Convém lembrar que essa luta começou bem antes, com o CPC (Centro Popular de Cultura, vinculado à União Nacional dos Estudantes - UNE, no Rio de Janeiro) e o MCP (Movimento de Cultura Popular, que foi atuante no Nordeste e contou em Pernambuco com as participações de Paulo Freire e



Antônio Meu Santo
Valdice Teles (in memorian), Lizete Feitosa e Tetê Nahas

Hermilo Borba Filho, dentre outros). Artistas que lutam por objetivos comuns. A batalha foi um ato de resistência ao autoritarismo. Diversos grupos começaram trabalhando no anonimato e dando voz a alguns movimentos. É o caso do **Teatro Livre da Bahia** que, utilizando a Literatura de Cordel, colocou nos palcos de Salvador uma linguagem popular, de uma forma escancarada, a partir de 1966, sem a preocupação de intelectualizar o pensamento do poeta, mas de dar voz a uma manifestação que foi sufocada com o golpe militar. As gráficas espalhadas pelo interior da região, que produziram os folhetos, foram destruídas. A proposta coordenada por João Augusto, autor da maioria das adaptações dos folhetos, invade as ruas de Salvador, no início de 1977. Havia um objetivo claro naquele período, o que não acontece hoje.

Tivemos até a década de oitenta o envolvimento de diversos grupos de teatro com a luta pelo retorno à democracia e à organização dos trabalhadores de diversas categorias sociais. Talvez essas ações tenham afastado os grupos das suas propostas. Atualmente alguns projetos tentam tirar do isolamento os grupos de teatro. Para citar um exemplo desse ato vale lembrar o **Redemoinho** (movimento que surgiu em 2004, em Belo Horizonte sob a coordenação do **Grupo Galpão**). Os pares criaram uma rede virtual e um encontro presencial anual (sempre no mês de dezembro). Os problemas para manutenção da rede e o que se está discutindo no **Redemoinho** não são objetos desse texto, porém vale citar que há experiências de organização dos grupos em torno de propostas comuns. Os grupos consolidados lutam cotidianamente para manter vivas as idéias que norteiam as suas ações. Não tem sido fácil.

Tomemos como exemplo a experiência do **Imbuaça**. O grupo reside em Aracaju, cidade litorânea com quinhentos mil habitantes, a qual não tem tradição de temporadas de espetáculos. O teatro de rua foi o caminho para o encontro com o público. E não deixou de ser um ato político contra uma sociedade hipocrática que ia ao teatro para desfilar seus figurinos, como também para assistir a espetáculos muitas vezes medíocres, que não traziam contribuição para o debate estético ou mesmo sobre dramaturgia. A experiência chamou a atenção da região, através da participação do grupo nos festivais de teatro, o que propiciou o surgimento de outros grupos em diversos estados brasileiros. Para que se possa compreender esse fato, vale a pena contextualizar através das vivências. Quando o **Imbuaça** esteve no **Festival de Inverno de Campina Grande/Paraíba** (1980), o grupo teve que fazer duas apresentações. Uma na feira da cidade e outra no palco do

Teatro Severino Cabral, pois era a primeira vez que o evento recebia um espetáculo de rua. Um fato chamou a atenção na apresentação da feira, especificamente um dos textos que fez parte do espetáculo, *O Matuto com o Balaio de Maxixe*, do paraibano José Pacheco, adaptado por Antônio do Amaral, um dos fundadores do **Imbuaça**. Próximo ao local da apresentação havia um cordelista, comercializando folhetos. Ao terminar o espetáculo ele vendeu dezenove exemplares do folheto de José Pacheco. À noite foi vender seus folhetos na entrada do Teatro Severino Cabral e confessou-nos que jamais em sua vida tinha acontecido um fato igual àquele ocorrido na feira, após a apresentação do **Imbuaça**. Esse relato leva-nos a pensar na função do teatro e sua relação com os artistas populares, cuja produção tem sido utilizada por muita gente, num discurso que se diz calcado na preservação da memória, quando não deixa de ser uma apropriação muitas vezes indébita. Fazer releitura de obras é um dos caminhos utilizados por alguns para fugir do pagamento dos direitos autorais. Nesse caso, o patrimônio tem autor, não é "homônimo" como muitos pregam. Essa questão é pertinente e poderá servir para um futuro debate no campo da ética versus dramaturgia. Por enquanto, cabe esse registro, um olhar sobre as formas de utilização do Cordel na dramaturgia brasileira.

Os méritos de devolver à rua o Cordel, através do teatro, devem ser entregues a todos que fizeram o **Teatro Livre da Bahia**. O **Imbuaça** é uma continuidade da experiência capitaneada por muitos, dentre eles, Benvindo Sequeira, Harildo Déda e Sônia dos Humildes.

Outra questão observada a partir de Campina Grande, relacionada com a Literatura de Cordel, é que podemos detectar o aspecto do fluxo e refluxo. Assim como o Cordel contribui para construção de textos (sem sombra de dúvida, a obra do Ariano Suassuna foi significativa para o aumento da utilização do Cordel na dramaturgia brasileira), o teatro também contribui para produção de novos folhetos. Alguns cordelistas são estimulados quando assistem aos espetáculos. Essa relação é rica e importante para ambos: Teatro e Cordel. A Literatura Popular é fonte inesgotável para o **Imbuaça**, que mantém uma relação estreita com diversos artistas populares, dentro e fora de Sergipe. São os verdadeiros mestres, como registra Aurélio Buarque de Hollanda, em seu dicionário: "homem de muito saber, que ensina". Diante dessa constatação resta-nos o respeito e a reverência àqueles que lutam cotidianamente para manter viva a sua arte ou representação simbólica da sua cultura. O respeito, nesse caso, tem o significado amplo e passa pelo aspecto ético.

Voltemos ao **Imbuaça** e suas andanças pelo mundo. Uma das dificuldades do grupo é registrar as suas experiências em livro, construindo a sua memória. É verdade que existem diversas monografias, dissertações e teses sobre o trabalho desenvolvido. Material espalhado pelo país, guardado em gavetas e estantes, que os próprios integrantes do grupo não conhecem.

Mas os trinta anos estão à porta, pedindo passagem para a rememoração ou reflexão de tudo que aconteceu ao longo do tempo. Conquistas e perdas são inevitáveis, fazem parte da vida. Algumas perdas foram profundamente fortes (não deve ser esse o termo apropriado, porém vamos utilizar no sentido da ausência, da convivência cotidiana rompida com a morte – o rito da passagem). Rompimentos difíceis de serem compreendidos, todavia repercutem até hoje. A primeira grande perda foi Mariano Antônio, em junho de 1995, na plenitude da sua carreira artística e durante o São João, a maior festa de Sergipe, que tanto ele gostava. Era um ator fantástico e responsável pela preparação corporal do grupo, além de muito ativo nos debates, propondo a discussão de textos diversos (Mariano era formado em Letras e estudava Ciências Sociais na Universidade Federal de Sergipe). Estávamos, naquele período, apresentando o espetáculo *Antônio meu Santo*, dirigido por ele, na sede do **Imbuaça**. Foi a primeira experiência de ocupação cênica do espaço. O trabalho conquistou público e tornou-se uma espécie de espetáculo maldito (se é que assim se pode dizer). Antes de completar um ano da morte de Mariano, o ator que fazia a personagem *Santo Antônio*, Helder Ferreira, faleceu. E mais uma vez suspendemos a temporada. Dessa vez definitivamente. Voltamos a apresentar o espetáculo sete anos depois (2002), dentro da programação de celebração dos 25 anos do grupo. Todavia um fato aconteceu, levando o **Imbuaça** a refletir sobre o espetáculo. Em março de 2005, perdemos a atriz Valdice Teles, responsável pela dramaturgia de *Antônio meu Santo* e pela interpretação da personagem *Filoca*.

Tivemos muitas conquistas, isso não se pode negar. A ocupação da sede foi uma grande vitória. Essa experiência contou com a contribuição dos companheiros do **Ventoforte**. Quando estivemos na sede do grupo, no dia de São Pedro de 1991, no calor da fogueira, Ilo Krugli contou-nos como se deu a conquista daquele espaço. Ao retornarmos a Aracaju, depois de participarmos do **Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo**, realizado naquele ano na cidade de Ribeirão Preto, além de uma série de apresentações em diversas cidades do interior de São Paulo e na própria capital paulista, resolvemos colocar em prática a idéia de Valdice Teles: invadir a Escola Municipal Abdias Bezerra, que se encontrava abandonada. Depois de concretizarmos, comunicamos o fato ao Prefeito de Aracaju e solicitamos a assinatura de um Contrato de Comodato. No que fomos prontamente atendidos. É o espaço onde desenvolvemos uma série de ações, além da montagem e ensaios de espetáculos. Os projetos de inclusão social e cidadania vêm sendo ampliados a cada ano desde 1991. Começou com uma simples brincadeira aos domingos, envolvendo as crianças da rua onde está localizada a sede, até se transformar no Projeto **Mané Preto**. As linguagens artísticas (teatro, dança e música) são ferramentas para o debate de questões relacionadas ao cotidiano das crianças, adolescentes e dos pais envolvidos com o projeto.

Já o **Zabumbadores do Folclore**, que acontece na última semana do mês de agosto, nos últimos cinco anos, é o espaço de encontro dos grupos folclóricos (mestres e figuras – é termo pelo qual eles gostam de ser chamados), com os estudantes, professores e a comunidade do Bairro Santo Antônio, onde está localizada a sede do **Imbuaça**. Em geral, cerca de quinze grupos da capital e do interior participam do encontro. É o momento de descontração, da verdadeira brincadeira, onde o diálogo aberto é estabelecido entre todos. As danças e músicas encantam o público e no final do dia o barco de fogo rasga o espaço, anunciando que já é noite. Portanto, chegou a hora de todos partirem para suas comunidades.

Nesses últimos dois anos o **Imbuaça** recebeu o **Programa Cultura Viva** e na qualidade de **Ponto de Cultura** desenvolveu um curso de teatro envolvendo quarenta adolescentes. Foi uma forma de provocar a Universidade Federal de Sergipe para a implantação do Curso Superior de Teatro (que foi criado este ano) e de efetivamente pensar na ampliação do seu elenco. O resultado surpreendeu a todos. Oito jovens atores foram selecionados para o elenco do filme *Orquestra de Meninos*, dirigido por Paulo Thiago. Seis participaram do espetáculo *Natal na Floresta*, montagem do **Imbuaça**. E três novos atores já se encontram trabalhando no **Imbuaça**.

Particularmente, defendo a renovação do elenco do grupo para que se possa manter viva a chama do **Imbuaça**. Para os velhos companheiros sei que é muito difícil essa idéia, porém não tem outra saída. A história mostra-nos exatamente a necessidade de ampliação para substituir os que partiram, dando continuidade aos estudos de textos, laboratório do ator e as atividades de manutenção da sede, com suas ações sociais.

Esse é o caminho, é a vida. Talvez não seja o que nós tínhamos almejado. O que sonhávamos lá no início da estrada, mas foi o que nós trilhamos. E o futuro? Também não sabemos (a Deus pertence...). Então, vamos construindo com novos passos numa tentativa de dias melhores para o nosso teatro.

* ***Lindolfo Amaral*** *integra o* ***Grupo Imbuaça*** *desde 1978.*

CRIAÇÃO COLETIVA E PROCESSO COLABORATIVO

Rosyane Trotta*

Em seu dicionário, Patrice Pavis não define a criação coletiva como um texto e sim como um espetáculo elaborado pelo grupo. No entanto, o processo de criação, extremamente variável de acordo com cada experiência, pode priorizar a construção dramatúrgica, como acontece com o grupo **La Candelária** (fundado em Bogotá, 1969). No livro *Teoria e prática do teatro*, o diretor Santiago García descreve alguns processos em que a prática de improvisação tem por objetivo a investigação dos aspectos que envolvem determinado fato histórico estudado pelo grupo. O foco da criação está voltado para o conflito de forças e interesses, a narrativa, a construção dos personagens, e é à luz das questões relativas ao sentido que são discutidas e legitimadas as opções cênicas e dramatúrgicas. Na descrição do processo, Garcia nomeia etapas eminentemente ligadas à construção do sentido da obra, tais como 'linhas argumentais', 'linhas temáticas', 'hipótese de estrutura'. Ainda assim, trata-se de um texto concebido por aqueles que o encenarão, um texto constituído por uma determinada concepção de teatro, que abrange tanto a definição das funções autorais e seu diálogo no processo de criação quanto a própria configuração da relação entre texto e cena.

Durante a década de 90, o **Teatro da Vertigem** (fundado em São Paulo, 1992) realiza três espetáculos – a Trilogia Bíblica – em que percorre processos semelhantes de criação coletiva. No entanto, pelas diferenças que guarda em relação à prática difundida na década de 70, o diretor Antônio Araújo emprega o conceito de 'processo colaborativo', termo que passa a ser utilizado pelos mais diversos modos de operar o percurso criativo teatral e de equacionar as relações texto/cena. Vamos nos referir ao conceito tal como é descrito por Antônio Araújo em sua dissertação de mestrado. Trata-se de um modo de criação conduzido pela idéia de autonomia de cada um dos elementos cênicos envolvidos e de compartilhamento entre eles. Esta é uma das distinções entre a criação coletiva, em que não há divisão de funções criativas, e o processo colaborativo, em que cada sistema possui especialistas diferentes e específicos. Ao contrário do que era tácito na criação coletiva, o processo colaborativo não prevê que o escritor conserve o material individual dos atores. Existe uma prioridade outorgada ao espetáculo em detrimento do desejo dos autores envolvidos. Na criação coletiva, a autoria estava ligada à expressão da identidade e do desejo coletivo – o grupo abrigava uma unidade. Os processos colaborativos, embora estejam associados à pratica de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo, não o grupo. Silvia Fernandes, ao abordar o trabalho e a trajetória do grupo **Asdrúbal Trouxe o Trombone**, mostra como a criação coletiva vinha impregnada da pessoalidade do ator, da negação do ator em favor da pessoa.

O texto que emerge do processo colaborativo – e ao qual corresponde uma assinatura e uma autoria individualizada – é, no entanto, saturado de interferências e contaminações que se verificam na dinâmica da sala de ensaio, provenientes da experimentação do texto pelos atores e pelo diretor e do material cênico levantado a partir de pesquisa temática e técnica. O dramaturgo participa desse processo de construção e desconstrução, conferindo à sua escrita um grau de efemeridade semelhante àquele próprio à criação cênica. Foi a partir dessa nova prática do dramaturgo, agora inserido no processo mutante da performance, que Rubens Rewald identificou a existência de uma instância que ele chamou de 'autor-espectador', aquele que vive a experiência do texto encenado à medida que escreve, percebendo outra (ou outras) possibilidade de leitura do seu texto, diferente daquela feita em gabinete. Essa experiência se agrega à sua escrita.

Apocalipse 1,11

> "Pois a leitura praticada pelo autor-leitor é a de um texto escrito para ser encenado, enquanto que a outra, posterior, praticada pelo autor-espectador, é a do texto encenado, após as mediações da direção e da interpretação. (...) Na verdade, o autor-espectador não vislumbra apenas "defeitos" do texto, mas também novas idéias e possibilidades (geralmente advindas de um ruído ou flutuação) que podem ser incorporadas ao texto." (Rewald, 1998: 34)

Antônio Araújo define o processo colaborativo como uma dinâmica criativa em que "todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos" (Araújo, 2002: 43). Não se trata portanto de uma técnica usada pontualmente em uma área ou etapa da elaboração do espetáculo, mas de um procedimento que abarca todo o percurso criativo e todas as áreas. A criação permanece, ao longo do processo, efêmera e provisória. Este princípio distingue o processo colaborativo de laboratórios de dramaturgia ou de experimentações e colaborações exclusivamente voltadas para o texto ou de apropriações, pela encenação, de elementos verbais produzidos pelos atores no processo de ensaios. O jogo de construção-desconstrução se opera simultaneamente em todos os elementos que compõem a cena e não há um elemento anteriormente acabado em torno do qual os demais se lancem à experimentação, como afirma Antônio Araújo na dissertação sobre a Trilogia Bíblica:

> "A perspectiva do compartilhamento não é apenas entre outros colaboradores e o dramaturgo, mas de todos com todos, simultaneamente (...). Portanto, cumpre falar de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos compondo o que chamamos de processo colaborativo." (p. 46)

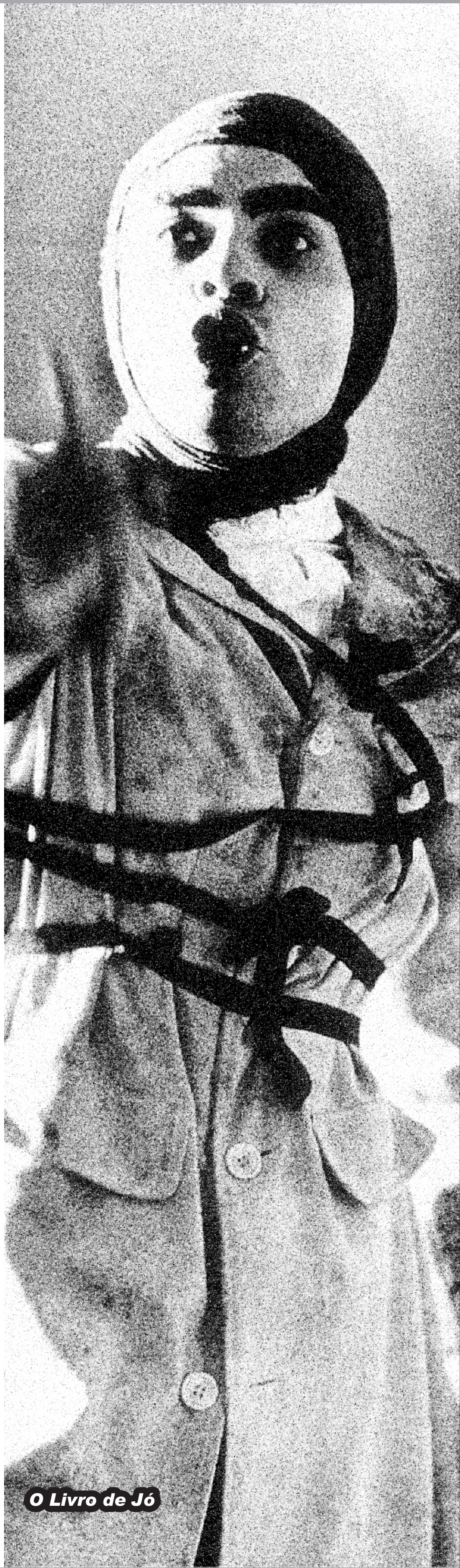
O processo colaborativo se verifica durante a construção do espetáculo, com a presença de todos os autores (mesmo que o dramaturgo ou o cenógrafo, por exemplo, formalizem seu trabalho em um espaço reservado e individual, é ali que eles o experimentam e é supostamente dali que eles colhem o material de seu trabalho), fazendo com que inexistam criações à margem do percurso coletivo. Parte do percurso permanece não planejada, aberta a opções diante de um material criativo imprevisto – trata-se de uma obra em contínua formação e transformação.

Adélia Nicolete estabelece um paralelo entre a criação coletiva e o processo colaborativo. Há na análise um equívoco que parece comprometer a diferenciação dos dois modos criativos. Segundo a autora, em ambos os procedimentos "o dramaturgo desceu, finalmente, de sua torre de marfim e foi para a sala de ensaio" (Nicolete, 2002: 319), e, na criação coletiva, apenas "em alguns casos, as funções de dramaturgo/organizador e diretor/coordenador eram desempenhadas pela mesma pessoa" (p.324). Não encontramos nenhum exemplo, na década de 70, de um dramaturgo envolvido na criação coletiva: nas fichas técnicas dos espetáculos em que o termo 'criação coletiva' aparece, não há a função de dramaturgo; quando a função existe dentro da sala de ensaio, ela recebe o nome de 'roteiro' e/ou 'concepção', sendo assinada pelo diretor, e nesse caso, o termo 'criação coletiva' não é utilizado.[1]

Certos grupos (**Asdrúbal Trouxe o Trombone, Navegando, Pão&Circo, Jaz-o-coração**) utilizam a criação coletiva em alguns de seus espetáculos, enquanto outros (**Pod Minoga, Diz-ritmia, Manhas e Manias, Contadores de Histórias**) fazem desse processo o elemento definidor de sua linha de trabalho. É curioso notar, no caso do **Asdrúbal**, o modo como os créditos mudam ao longo da trajetória do grupo. Nos primeiros espetáculos, que são, mais que releituras, triturações de um texto de base no qual o grupo enxerta sua autoria, o crédito ao grupo é feito na função 'adaptação'. Na segunda fase, a criação coletiva tem assinatura do grupo, com 'direção e texto final' assinados por Hamilton Vaz Pereira. No último espetáculo, quando alguns dos integrantes antigos são substituídos, o diretor Hamilton Vaz Pereira assina 'concepção, roteiro e direção' e já não há crédito autoral para o grupo.

Pode-se concluir que, ao menos no Brasil, a criação coletiva, tal como foi praticada nos anos 70, significou sempre a substituição do dramaturgo pelo processo de criação desenvolvido pelos atores sob a orientação do diretor. O diretor está sempre presente nas fichas técnicas, com exceção do grupo **Pod Minoga**, que suprime também essa função, juntamente com todas as demais, e assina unicamente o nome do grupo em 'criação coletiva' e 'produção', e o nome dos atores em 'elenco'. Esse parece ser o indício fundamental da configuração de uma autoria coletiva: a definição das funções e seu papel no processo.

Antônio Araújo, a seu tempo, necessita afirmar idéias como 'compartilhamento', 'colaboração', 'contaminação', 'efemeridade', porque existem funções autorais definidas, as mesmas funções que figuram no teatro convencional, embora com outras atribuições, que ele procura definir. Obviamente seria um despropósito afirmar a necessidade de colaboração entre funções desempenhadas pelos



O Livro de Jó

mesmos indivíduos. Enquanto que, na criação coletiva, os únicos artistas participantes do processo criativo são os atores e o diretor, que assimilam as demais funções do espetáculo, o processo colaborativo recupera o dramaturgo como função especializada e a dramaturgia como campo autoral individualizado. Mas em processo, ou seja, sem a anterioridade de uma obra escrita.

Outra distinção importante entre as duas modalidades de criação, é que nos espetáculos de criação coletiva dos anos 70 o grupo era anterior ao projeto, ou seja, estava já reunido quando tratava de se colocar a pergunta "o que faremos", ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo a partir dos anos 90 nascem de um projeto pessoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação.

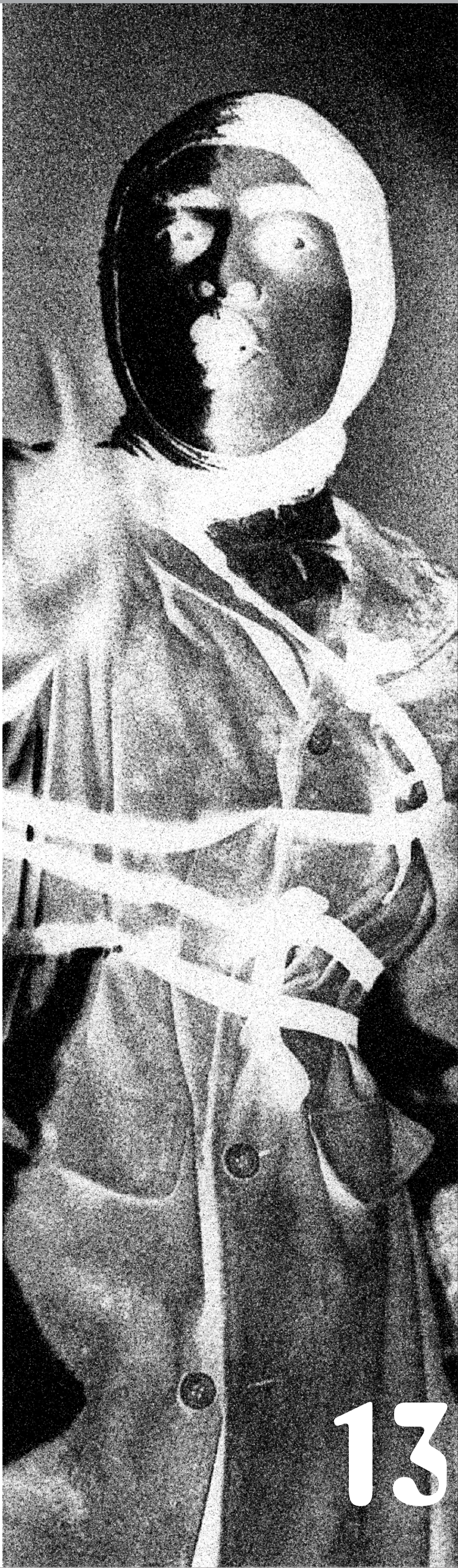
A idéia de colaboração entre territórios autorais preservados gera uma tensão muito superior se comparada à prática da coletivização, principalmente em relação à dramaturgia, uma vez que o texto impresso parece uma obra autônoma e individual, à qual podem se aplicar valores relativos à autoridade e à expressão de um sujeito individual. O modo como texto e cena se tecem mutuamente está em aberto, podendo haver diversos níveis e graus de relação entre eles. Em alguns espetáculos, texto e cena podem correr quase em paralelo. É o caso de O *Livro de Jó*, cujo texto foi fruto muito mais do diálogo do escritor com o material bíblico do que da resposta aos elementos surgidos em ensaio. O texto de Luis Alberto de Abreu mostra a trajetória de um herói mítico, não apresentando, nesse sentido, um rompimento com a tradição dramática. No entanto, a escrita do dramaturgo foi confrontada com a escrita cênica elaborada pelo grupo no processo de pesquisa. Deste modo, mesmo tomando um texto fechado, a autoria cênica esgarça a obra dramatúrgica, abrindo-lhe espaços internos e corrompendo sua linearidade. Michael Vanden Heuvel analisa que mesmo os textos tradicionais, se trabalhados a partir de uma concepção performática, geram formas híbridas em que os elementos estruturais da dramaturgia são desestabilizados pela performance: "dentro de um sistema aparentemente ordenado existe uma turbulência" capaz de ser despertada pela performance, como reagente dessa transformação, a partir de "suas fronteiras rígidas e irregularidades internas". (Heuvel, 1993: 100)

Ao optar por uma menor 'contaminação', para usar o termo de Antônio Araújo, o escritor, distanciado, resguarda seu território, sua técnica e seu estilo, preserva a estrutura literária, evita as irregularidades estruturais que surgem de um material cênico livre. Já no terceiro espetáculo da trilogia, o dramaturgo acompanha os ensaios e incorpora as criações dos atores e as sugestões do encenador. Em *Apocalipse 1,11*, (2000), Fernando Bonassi, diferentemente de Abreu, não recorre a tradições dos gêneros dramáticos e assimila no seu território autoral as contribuições de outras autorias, o resultado do encontro entre o texto e a cena. "Em *O Livro de Jó*, a gente não criou o texto, como em *Apocalipse 1,11*, mas todos os atores experimentaram todas as personagens".[2]

Não se trata aqui de valorizar, e sim de reconhecer processos diferentes que imprimem suas marcas na obra final. Mas pode-se perguntar se a função desse texto se torna cênica, sonora e volátil, como o próprio teatro, ou se ela se mantém agarrada às normas literárias, à leitura e à permanência autônoma. No segundo caso, dramaturgia e cena se mantêm como dois sistemas separados. Um bom exemplo disso é que no livro do **Teatro da Vertigem** a versão publicada do segundo trabalho não coincide inteiramente com aquela apresentada no espetáculo: Luis Alberto de Abreu quis que se publicasse o final escrito por ele e não aquele feito pelo grupo. O texto não absorve a performance, não abarca aquilo que vem da cena. Pode-se dizer que, neste caso, trata-se de um texto feito para a cena ou tratam-se de sistemas criados em paralelo e em comunicação? Dois pensamentos distintos, dois processos.

Ana Maria Rebouças Rocha Silva levanta a hipótese de que os processos de criação dramatúrgica influenciariam ou mesmo determinariam a forma final do texto, resultando em uma poética original distinta dos gêneros dramáticos tradicionais. Analisando comparativamente espetáculos, textos e métodos, a pesquisadora, embora verifique que há vínculos entre os processos e as formas deles resultantes, conclui que "o fato de um texto ser construído em sistema de parceria entre encenador e dramaturgo, com a participação colaborativa dos atores, não garante que haja uma forma específica decorrente desse processo" (Silva, 2002: 118) e considera que a diversidade de formas dramatúrgicas seja reflexo da diversidade de formas apresentadas pelo teatro contemporâneo.

No entanto, alguns aspectos se podem depreender do processo criativo que coloca todas as funções autorais em mútua interferência. Embora Ana Rebouças não tenha encontrado um traço comum na dramaturgia dos espetáculos que pesquisou, pode-se supor que, se o processo colaborativo ocorre, como em *Paraíso Perdido* e *Apocalipse 1,11*, com o dramaturgo na sala de ensaio, haverá um maior hibridismo na obra final. A diversidade de vozes e funções supostamente conferirá ao espetáculo um traço narrativo específico – a falta de linearidade, de unidade, de continuidade.



"E por mais que lidássemos com obras literárias que narravam determinados mitos, nossas improvisações nunca – ou quase nunca – produziam enredos concatenados nem contavam histórias. (...) por que não assumir o risco de uma dramaturgia fragmentada, aos farrapos, muito mais próxima de procedimentos da colagem do que do encadeamento causal aristotélico? Por que não abolir a idéia de construção de uma narrativa e da presença de personagens condutores?" (Araújo, 2002: 52)

Diversamente dos espetáculos construídos dentro dos limites de cada função artística, o processo colaborativo, colocando em constante diálogo e intercâmbio os diversos sistemas criativos, procura criar certo entendimento, certa visão comum e mesmo certa unidade no acordo entre as partes. Em comparação ao profissional que cria a partir de sua própria subjetividade, o componente desse processo tem sua liberdade reduzida em função do projeto coletivo, das criações que, provenientes de outras funções ou individualidades, interferem na sua concepção, do imperativo de uma elaboração em conjunto e da negociação que por vezes necessita empreender. Embora tenha sua liberdade reduzida pelo estabelecimento de um terreno comum de diálogo, comprometendo a autoridade plena sobre seu território, e embora a pureza de sua autoria esteja comprometida pelas 'contaminações' de outras, o artista passa a transitar da parte ao todo, de sua área específica à concepção da obra, tornando-se co-autor da obra-espetáculo. Se o processo colaborativo cumpre sua negação do 'ator-linha-de-montagem' (p. 42), é para transformá-lo em sujeito, mas um sujeito incompleto que necessita estabelecer parcerias para consumar a autoria. A flexibilização das fronteiras territoriais de criação amplia o conceito de técnica, do sentido restrito de domínio de meios para uma área partilhada pelos diversos sistemas significantes que resulta de "um comprometimento com um determinado tipo de teatro" (Meiches e Fernandes, 1999: 166) e permite pluralizar a função-autor.

Quando pluralizada como na criação coletiva ou no processo colaborativo, a função-autor pode parecer dispersa, fragmentada ou diluída, mas apenas se o observador supõe a existência de uma matéria previamente existente – o texto ou, ainda, a própria literatura dramática, que foi reduzida, tornou-se menos do que era, porque deixou de ser território privado do sujeito. O observador compara duas situações como se uma fosse a seqüência da outra, como se a unidade autoral tivesse se feito em partes. No entanto, não há seqüência, não há a obra privada da unidade, nem há o teatro subtraído da obra literária. Do ponto de vista da função-autor, há pluralidade. A idéia de autoria compartilhada comporta dois movimentos: aquele de compartilhar (distribuir) e aquele de compartilhar de (participar de). A questão não está na obra, mas no ato em processo, que só se consuma na reciprocidade do fazer criativo. Nesta dinâmica, as funções agregam e cedem território. A autoralidade se instala na área dimensionada pela diversidade de autores e de funções, enfrentando o problema de encontrar o consenso dentro do dissenso, tanto quanto permitir o dissenso dentro do consenso.

CRIAÇÃO COLETIVA	PROCESSO COLABORATIVO
O texto não existe antes do processo	O texto não existe antes do processo
Os atores e o diretor elaboram em conjunto a concepção, a construção e a produção do espetáculo	Os atores participam da construção do espetáculo
Elimina-se o dramaturgo como função específica e especializada	Insere-se o dramaturgo no processo de criação, como função específica e especializada
O ponto de partida para a experimentação cênica é a proposta criada pelo grupo	O ponto de partida para a experimentação cênica e para a criação do texto é o projeto apresentado pelo encenador
O texto emerge da cena	O texto é construído em diálogo com a cena
As escolhas ligadas ao texto cabem aos atores e ao diretor	As escolhas ligadas ao texto cabem ao dramaturgo
Texto e cena são instâncias indissociáveis	Cabe ao diretor e ao escritor estabelecer a forma como se opera o diálogo entre o texto e a cena
O grupo se forma por afinidade entre os participantes e as funções se estabelecem no processo	O grupo se forma por afinidade com o projeto, cada integrante tendo sido convidado pelo diretor a ocupar determinada função
Campo autoral coletivo	Campo autoral plural

NOTAS

1 Utilizamos como fonte o livro de Silvia Fernandes **Grupos teatrais: anos 70** e a **Enciclopédia de Teatro Brasileiro Itaú Cultural**.

2 Depoimento de Sergio Siviero a Miriam Rinaldi no livro do Teatro da Vertigem, **Trilogia Bíblica**, p.47.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Wagner Welington. **O livro de Jó**, de Luis Alberto de Abreu; **mito e invenção dramática**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2000, 199p.

ARAÚJO, Antônio. **Trilogia bíblica**. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2002.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais: anos 70**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GARCIA, Santiago. **Teoria e prática do teatro**. Trad. Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Hucitec, 1988.

HEUVEL, Michael Vanden. **Performing Drama/Dramatizing Performance**. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1993.

MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. **Sobre o trabalho do ator**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico** in Sala Preta – revista do departamento de artes cênicas, São Paulo: Eca/USP, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

REWALD, Rubens Arnaldo. **Caos/Dramaturgia**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1998. 2 volumes.

SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. **Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

VERTIGEM, Teatro da. **Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

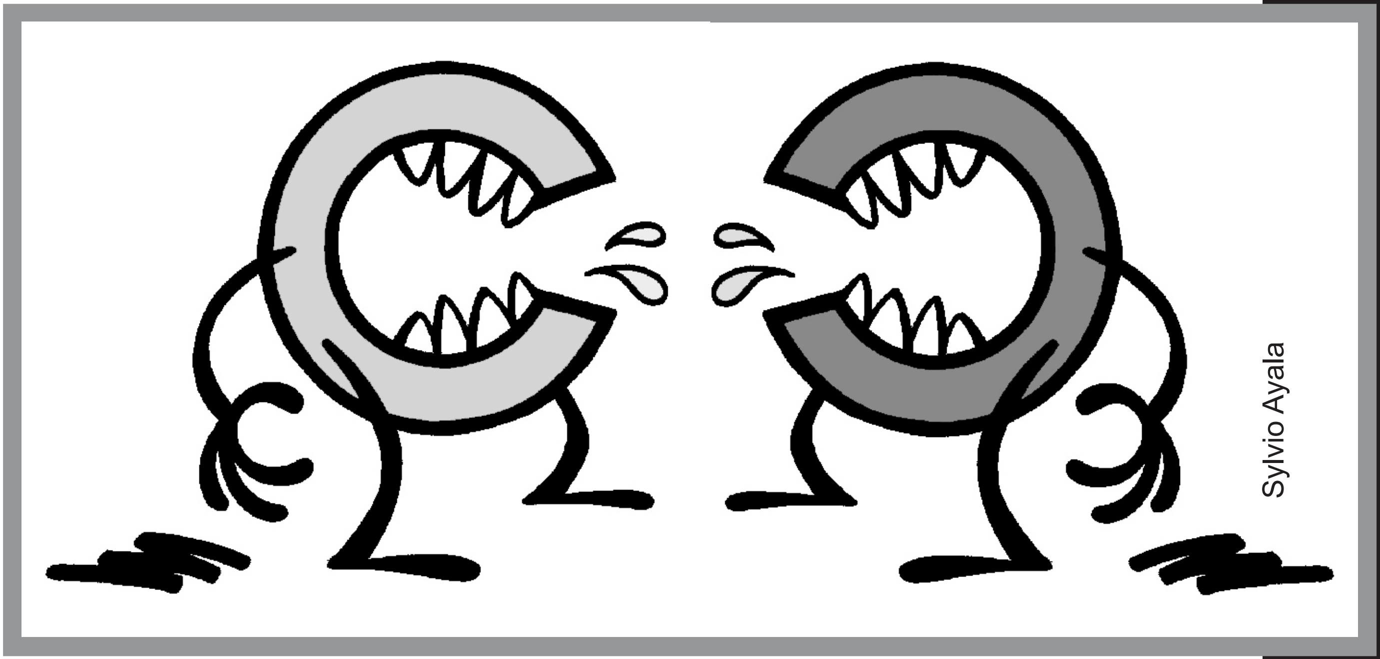
****Rosyane Trotta** é encenadora, pesquisadora e professora de teatro.*

O HOMEM, A PROPRIEDADE E O COPYLEFT

Sylvio Ayala*

"Propriedade e roubo são termos sinônimos, já que toda proeminência social concedida ou, para melhor dizer, usurpada sob pretexto de superioridade de talento e de serviço, é iniqüidade e pilhagem: todos os homens, eu digo, atestam essas verdades em sua alma; trata-se só de fazê-los descobrir". Ah, Proudhon...! Para abrir os caminhos, para percebermos nossa pequenez e as parcas chances de genialidade que nos sobram. Quando esse pensador e escritor abundante diz que "a propriedade é um roubo", quer restabelecer uma verdade cruel para os donos de tudo. Se somos escravos de nossas apropriações & propriedades, de que raio d'liberdade nos vangloriamos? Que Édem dos abastados nos aguarda? Independente do 'quanto' ou 'o quê' o sujeito queira ter, guardar, reter, possuir, acumular, a indagação vale para todos os donos das coisas. E como ficam as 'coisas do dono'? Muito já se falou sobre a propriedade privada, sobre o capital monetário, mas e quanto à propriedade intelectual, é possível tratarmos uma idéia como um bem material? E o pai da idéia, o criador, como ele garante carinho e retorno do que gerou? Copyleft, meus caros.

Em paralelo ao Copyright, o copyleft (agora vai escrito normal, pois deixa de ser nome e vira ação) é um tipo de licença para documentos, idéias e produções artísticas, que permite a sua reprodução livre e, ao mesmo tempo, garante ao autor o reconhecimento e prestígio da sua realização. Ou seja, o autor não impede e não taxa a reprodução parcial ou integral de sua obra, mas tem garantido os créditos autorais e a repercussão. Movimento libertário de conteúdos e capacidades, o copyleft é conceito e procedimento. Ainda que não seja termo familiar para muitos, uma gama imensa de agitadores culturais, artistas, pesquisadores, professores, hackers, dentre outros grupos e indivíduos, se utilizam desse expediente para suas realizações. "É uma forma de usar a legislação de proteção dos direitos autorais com o objetivo de retirar barreiras à utilização, difusão e modificação da obra criativa devido à aplicação clássica das normas de Propriedade Intelectual sendo assim diferente do domínio público". Assim explica o Wikipedia, enciclopédia eletrônica livre que opera com interatividade e cooperação, nos mesmíssimos princípios que o copyleft. Aliás, os "wikis" vêm provocando uma silenciosa revolução, adivinhando um futuro próximo onde companhias fechadas, hierarquizadas em seus segredos industriais, estarão fadadas ao fracasso. Ganha espaço a criação coletiva onde o usuário é também editor, colaboração em massa.



Oposição ao copyright, o copyleft faz trocadilho e debocha do espectro político direita e esquerda (assim o símbolo "C" vira-se para o lado esquerdo). Direitos reservados e não reservados já eram polêmica desde a primeira legislação sobre a propriedade intelectual, em lei de 1710 na Inglaterra, mais tarde consolidada nos EUA pelos 'pais fundadores' da república. Eles já sabiam que canções, poemas e invenções têm natureza diferente de objetos materiais. Thomas Jefferson, um dos primeiros responsáveis pelo escritório americano de patentes deixou escapar certo parecer solidário em uma carta: "se a natureza produziu uma coisa menos suscetível de propriedade exclusiva que todas as outras, essa coisa é a ação do poder de pensar que chamamos de idéia, que um indivíduo pode possuir com exclusividade. Mas, no momento em que a divulga, ela é forçosamente possuída por todo mundo e aquele que a recebe não consegue se desembaraçar dela. Aquele que recebe uma idéia de mim recebe instrução para si sem que haja diminuição da minha, da

recebe luz sem que a minha chama seja apagada". Até o mentor da Declaração da Independência Americana reconheceu o valor subjetivo e simbólico do bem intelectual, da idéia.

Saltando três séculos, hoje na era virtual, o que deu o tom e desencadeou a prática do copyleft na internet foi o Projeto GNU (acrônimo para "Não é Unix", pronunciado como "guh-noo", o mascote é o bovino gnu), iniciado em 1980 para desenvolver um sistema operacional completo similar ao Unix (operativo mais utilizado pelos ativistas), que fosse software livre, alternativa ao dominante Windows Microsoft do multimilionário Bill Gates. Ou seja, programas de computador populares e gratuitos para todo e qualquer usuário. GNU Licença Pública Geral (GPL) é a designação idealizada pelo famoso hacker Richard Matthew Stallman, o cara! Fundador da Free Software Foundation, aclamado programador, ativista político, gasta seu tempo lutando contra a expansão da lei de copyright. A GPL é a licença com maior utilização nos projetos de software livre, muito devido à sua adoção no sistema Linux, o preferido do povo pela inclusão digital. O engraçado é que vem também da nação mais imperialista do planeta algumas anti-inciativas poderosas, como no Creative Commons (conjunto de licenças) surgido de organizações não governamentais (ONGs) em um modelo norte-americano.

O legal dessa lógica do copyleft na grande rede eletrônica é a possibilidade de contribuição, modificação e redistribuição dos programas e arquivos. Tão afeito ao ambiente internético, o copyleft também se aplica perfeitamente a qualquer documento escrito, fotografado, filmado ou tocado. Como na música de B. Negão, rapper carioca que disponibilizou em 2003 o trabalho "Enxugando Gelo" na internet, primeiro disco comercial no Brasil a funcionar nesse sistema. Colheu público de montão. Ao chegar em certa casa de show na Espanha, o ex-vocalista do Planet Hemp encontrou uma fila enorme logo na entrada, perguntou quem ia tocar: "Você" - disse o cicerone; é que a galera local já conhecia o som do B. Negão, sintonia e física quântica, como bem gosta o figura.

Na vantagem do copyleft os autores (até menos conhecidos) chegam a um grande número de leitores (ouvintes, espectadores, interlocutores) e conseguem viver da repercussão das suas obras, o que lhes permite realizar shows, conferências, cursos, escrever em jornais, etc. Só uma minoria de autores consegue ter um sucesso tão grande que permita prosperar em um copyright fechado. Importante: livre não é o mesmo que grátis. Pode-se receber dinheiro por conteúdos copyleft e pode fazê-lo não só o autor original como também outra pessoa. O copyleft simplesmente trata de estabelecer a liberdade de reprodução do conteúdo. Ainda que não tenha fins comerciais, pode-se vender um documento copyleft, mas quem compra o documento pode copiá-lo à vontade. O documento é aberto, mas só permite sua reprodução mediante algumas condições, não é um bundalelê total onde qualquer um se apodera de qualquer coisa, existem critérios éticos, obviamente. O primeiro é citar sempre a fonte e data do material colhido, dar o devido crédito ao autor. Ao dispormos material próprio, colocamos um texto mais ou menos assim: "Permitida a reprodução citando o autor e incluindo ligação ao artigo original". O copyleft tem documentação legal que explica seu funcionamento e seu esquema para denunciar violações, pois uma vez conteúdos livres, sempre terão esse status. É correto dizer que essas iniciativas fazem parte do contexto maior de Economia Solidária, forma de produção, consumo e distribuição de riqueza (economia) centrada na valorização do ser humano, de base associativista e cooperativista.

A filosofia que impulsiona o copyleft é o mais bonito dessa história, a disposição para a troca e doação de conhecimento. O idealismo de seus praticantes não impede que se desenvolvam estratégias comerciais, mas mantém firmes seus propósitos solidários. "O raciocínio do copyleft é que o conhecimento como tal não pertence a ninguém. Qualquer conhecimento vem de outros conhecimentos anteriores e é uma cópia em maior ou menor grau de outras idéias. Portanto, limitar a cópia não faz sentido e faz mais difícil a geração de novos conhecimentos. A função principal da geração de conhecimento é a de melhorar a sociedade e, portanto deve chegar ao máximo número de pessoas possível. Banir a sua reprodução

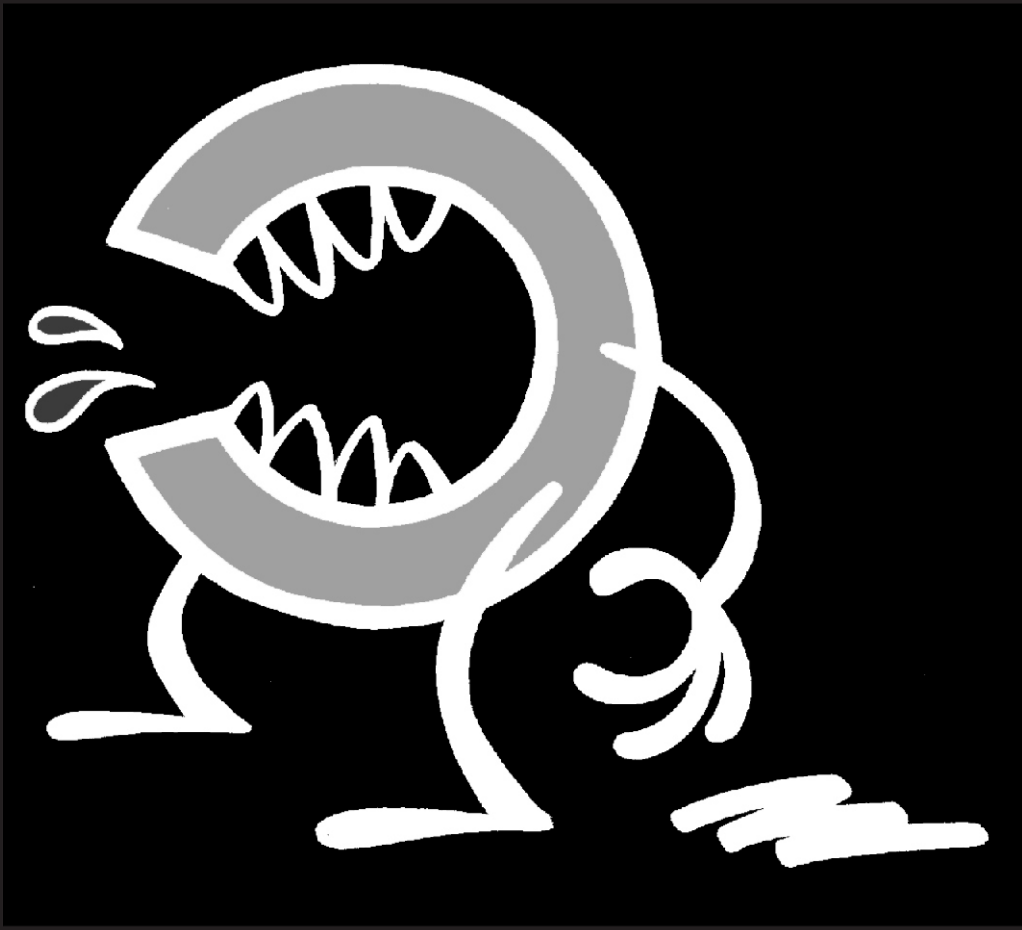
significa bloquear o acesso e discriminar aqueles que por uma ou outra razão não podem ascender a ele" - aponta Eduardo Manchón do site *alzado.org*, estudioso do assunto. Na contramão das leis 'parasitárias', o coletivo literário italiano **Wu Ming** (que quer dizer 'anônimo') alega que só quer viver de escrever livros, seus membros abrem mão dos nomes e se descrevem como 'artesãos da narrativa'.

O lema dos fanzineiros do mundo todo é: "Copie antes e pergunte depois". Pra este humilde zineiro que vos fala, o método copyleft (sem esse nome ainda) sempre foi recurso corriqueiro, prática comum e alma do negócio. Muito antes da era dos bites e bytes, a mais legítima imprensa vagabunda já recorria à 'xerocação' criativa, fazendo circular um imenso volume de informações gráficas, literárias e jornalísticas. Vale qualquer encrenca em prol da ação direta comunicativa. A máquina de fotocópias, sonho de consumo do zineiro, nunca parou de trabalhar, disseminando impunemente, como um 'vírus'. A lógica da manufatura dos fanzines está francamente baseada na lógica do copyleft (que traduzido literalmente significa 'deixamos copiar'). Mesmo a colagem, linguagem clássica nos zines, provinda também do surrealismo, é cópia. Com nomes pomposos, assemblagem, adaptação ou releitura, é cópia. Mas jamais indiferente, o copiador interfere, risca em cima, pinta a foto, muda o visual, reedita o texto, desconstrói e reconstrói. Alterações e melhorias em um processo continuado, essa é a proposta do copyleft. Jamais ficamos na mesma, jamais a estagnação.

A história da contracultura é a história da invocação dos mitos e ritos já existentes. Ainda temos aquelas máximas rasas: "na natureza nada se perde, tudo se transforma..." ou "na natureza nada se cria, tudo se copia". Costumeiramente, o autor tem amor por sua criação, apreço tremendo, e depende de um certo desprendimento para desenlaçar-se dela. Criador e criatura. Sentimento belo e legítimo, quando não doentio e limitante. Mas até aí subvertemos, quando o filho se desprende do pai, abandona quem lhe trouxe ao mundo e segue caminho particular. O que é ótimo porque significa sobrevida, além e independente do pai e criador, a idéia segue. E quem quer morrer abraçado em seus pertences artísticos, em sua bagagem intelectual? Quando a obra ganha vida própria é egoísmo do autor querer freiá-la. Além do que não há maior elogio do que uma boa cópia.

As bibliografias não autorizadas são um tipo de copyleft dos ilustres bibliografados, a Bíblia, o Mahabharata, obras que não seriam conhecidas pela humanidade de outra maneira. O que justifica o ladrão é a nobreza do usufruto que ele dá para o produto do roubo. Ainda assim, só saqueamos quando os patronos relutam em liberar a mixaria, hehe! Brincadeira. Aqueles que reproduzem conteúdo costumam pedir permissão, ainda que não seja necessário, mas acaba valendo a rede construída em torno da informação. Cria-se uma irmandade em favor do crescimento mútuo, não é preciso arrancar nada de ninguém. Em egotrips ou com meros fins lucrativos está aniquilado o espírito copyleft, pode virar o "C" pro lado direito. Proprietários, créditos vaidosos, árvores genealógicas, tudo em segundo plano no copyleft de verdade. Em primeiro plano a circulação livre e simples da informação, do saber plural, conseqüentemente. "O saber plural nasce do desencanto do homem em relação ao saber institucionalizado pelo paradigma científico-mecanicista. Nasce do intercâmbio de conhecimento entre ciência, filosofia, teologia, saber popular, arte, paraciência e tudo mais que possa se integrar ao patrimônio do saber humano", brada Milton Greco em sua pesquisa acadêmica. Importa mesmo é o caldeirão cultural fervendo, enquanto jogamos mais tempero nessa sopa e mais lenha nessa fogueira. A refeição é pra humanidade sem fronteiras. Pra foder de vez com o individualismo reinante, novamente ele, fechamos com o anarquista Proudhon: "a obra de nossa espécie é construir o templo da ciência, e esta ciência abrange o homem e a natureza. Ora, a verdade se revela a todos, hoje a Newton e Pascal, ao pastor no vale, ao operário na oficina. Cada um coloca sua pedra no edifício e, sua tarefa feita, desaparece. A eternidade nos precede e nos segue: entre dois infinitos, onde é o lugar de um mortal para que século nele se informe?"

Silvio Ayala, cartunista, comunicador alternativo, formado em Jornalismo.



TABLADO DE ARRUAR

Fundado em junho de 2001, na Cidade de São Paulo, o **Tablado de Arruar** surgiu com o propósito de pesquisar o teatro de rua. O espetáculo inicial, *A Farsa do Monumento*, estreou em 2002 na **Mostra Oficial de Teatro Contemporâneo do Festival de Curitiba** e desde então vêm desenvolvendo um trabalho de pesquisa, experimentação e investigação de teatro de rua. Utilizando o teatro como instrumento de desvelamento da realidade e de estímulo à construção da consciência crítica nas pessoas.

Hoje o **Tablado de Arruar** é composto por Alexandra Tavares, Clayton Mariano, Felipe Riquelme, Lígia Oliveira, Martha Kiss, Vitor Vieira. Esta entrevista foi concedida pelo grupo, em 2006, durante o **Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis**.

MARTHA: Vocês do Ói Nóis falam de encontro. Eu acho que grupo de teatro é realmente isto.

Encontro

MARTHA: Bem no início, éramos quatro atrizes que se formaram juntas na mesma escola. A maioria dos grupos jovens que eu conheço em São Paulo vem de escolas, universidades, cursos, oficinas, etc. Os grupos se constroem a partir da afinidade que se vai criando com algumas pessoas em uma enorme sala de 30 pessoas.

Das quatro atrizes, três fizeram estágio de um ano na **Companhia do Latão**. Foi muito importante para nós experimentar a vivência de um outro grupo, de uma companhia de pesquisa, ainda mais dentro da montagem de uma peça em 'processo colaborativo', sem dramaturgia prévia. Vivemos isto por um ano, no período em que o **Latão** montava a *Comédia do Trabalho*.

Depois desse processo quisemos montar uma peça. Pensamos em um texto medieval chamado *O Pastelão e a Torta*. E logo que a gente leu o texto, pensou: "é na rua". Essa decisão foi muito espontânea, sem teorias, sem sequer abrir um livro e falar: "a rua é um espaço de todos portanto nós...". Não! Lemos o texto e dissemos: "*O Pastelão e a Torta* é na rua!". E a partir dessa vontade fomos ler e pesquisar tudo que achávamos que seriam técnicas ligadas à rua. Fizemos um treino de Palhaço e também de Commedia Dell'Arte – algo que de certa forma está dentro de um imaginário comum de teatro de rua.

Então, dessa primeira vontade o processo de ensaios começou. Em pouco tempo já era um coletivo maior: fomos sentindo a necessidade de ter mais atores, músicos, dramaturgista e até diretor. Inevitavelmente *O Pastelão e a Torta* não sobreviveria intacto com tantas vontades e, ainda que poucas, experiências diferentes. Sem nem mesmo ter uma completa consciência, começava ali um grupo.

Um ano depois surge *A Farsa do Monumento*, ela ainda foi pautada e construída em cima de formas, praticamente tradicionais. Construímos toda a peça em sala de ensaio, superinocentes. Sabíamos que nosso objetivo final era ir para a rua, porém, estávamos muito preservados dentro de nosso modo comum de trabalho, do modo como nos formamos: nos palcos, nas salas de ensaio. Até que um dia fomos para a rua, e a partir daí tudo mudou! Estreamos *A Farsa...*, e acredito que, a partir da peça, é que começa a pesquisa do grupo. Fomos percebendo que na rua não era uma questão apenas de linguagem e de técnica, tínhamos que levar a discussão para um outro campo quando falávamos de teatro de rua. Começávamos, portanto, não só um grupo, mas um coletivo de pesquisa.

CLAYTON: Da total inexperiência de todos do grupo com teatro de rua é que se inicia essa necessidade de pesquisa sobre uma determinada forma de teatro, suas peculiaridades. Era um convívio intenso com o público das ruas. Um ano e meio apresentando quase semanalmente; *A Farsa...* nos revelou um universo escondido no corre-corre das ruas do Centro de São Paulo. "A rua tem alma", diria João do Rio.

Essa primeira experiência foi um ponto de partida, trouxe mais questões do que respostas: sempre no intuito de compreender a rua, suas idiossincrasias e afirmar um compromisso mais concreto com o que viríamos a chamar de 'nosso público'.

Quem é o nosso público?

MARTHA: *A Farsa do Monumento*, era de fato uma farsa – no duplo sentido do termo. Sentíamos que a peça era muito divertida, as pessoas riam muito, mas quando a gente perguntava, ao final da peça, como tinha sido, do que se tratava a narrativa, elas falavam-nos das piadas e sequer sabiam expressar a respeito do que se tratava a peça.

Então começamos a pensar: "será que estamos nos comunicando realmente com as pessoas? Comunicando o que verdadeiramente gostaríamos de comunicar?".

Em certo momento o dramaturgo da segunda peça fez uma provocação que foi vital, uma pergunta que já estava, de alguma forma, permeando a gente. Ele falou: "quem é o público de vocês? Com quem vocês querem dialogar?". Isso muda tudo, percebem?

Fomos então pesquisar nas ruas do Centro da cidade. E com essa pergunta fomos ao encontro dessa realidade. No início, trabalhávamos com o tema 'violência'. Tema que é bem genérico e complexo.

CLAYTON: Quando começamos a falar de violência pegamos

uma tese do Boris Fausto, que era *A Violência na virada do século no Centro de SP*. Então pensamos em ir ao Centro de SP, onde pretendíamos apresentar e começar, de certa forma, a pesquisar. Ver de que forma aquele processo de violência transformou SP na grande metrópole que é hoje *.

Só que nosso dramaturgo fazia provocações como "quem é o nosso público?" e, por conseqüência, "que violência é cometida contra eles?". Começamos a pesquisar e ver que além daquela forma tradicional de violência, que o Boris Fausto retratava no livro, ou seja, os crimes do começo do século, havia uma violência muito mais forte e que ocorria no dia-a-dia daquelas pessoas.

Estávamos no Centro de SP pesquisando, fazendo cenas e simultaneamente estava acontecendo um movimento de 'limpeza urbana'. Era o velho e atual movimento de 'higienização social'. No qual todo o 'nosso público' do Centro estava sendo criminalizado, marginalizado e sendo expulso de lá. Era o nosso público e a violência cometida contra eles. Então, começamos a pensar não só na violência como 'crime', que é o que mais conhecemos, mas também violência como 'barbárie social'.

Essas pessoas que querem trabalhar, por exemplo, o camelô que quer ter seu negócio legalizado, mas não pode ter porque o Estado não libera mais legalizações para os camelôs. E por não terem como trabalhar legalmente, acabam trabalhando ilegalmente. Ele passa a ser tratado como criminoso pela polícia, pelo Estado e pela sociedade. Ou seja, ele quer trabalhar, mas não pode. Ele tenta se virar do jeito que pode e é tachado como criminoso. Não tem outra opção. Essa é uma forma de violência muito forte, que está presente, a olho nu, em nosso cotidiano.

Hoje em dia se enxerga o cidadão como consumidor. Sendo assim, se ele tem dinheiro tem mais direitos na sociedade; se não tem dinheiro, não tem direitos. Nessa lógica, cartão de crédito vale mais do que RG. E essa população que é desprovida de recursos financeiros é tratada violentamente pelo poder público e pela própria sociedade civil. Então, começamos a pesquisar quais formas cotidianas de violência eram cometidas contra esse 'nosso público'. E vimos muitas atrocidades, estávamos praticamente imersos em uma guerra civil.

MARTHA: Era como se a gente precisasse estar naquele local, para descobrir aquilo. Então, por que não radicalizar a pesquisa? Mesmo havendo dramaturgo, a dramaturgia vinha primeiro dos atores, a partir das observações e vivência dessa realidade. Íamos para a rua para ver personagens, cenas, situações. Levantávamos as cenas que tínhamos observado e reproduzíamos em sala. Então, surgiu essa proposta de mostrar na rua aquilo que havíamos visto. A gente fazia uma cena e tinha resposta na hora das pessoas! Observávamos e ali na rua mesmo já improvisávamos. E era um ensaio na rua mesmo. Tanto que a gente fala que de alguma maneira a gente construiu a peça 'junto com o público'. Hoje em dia a gente equilibra mais sala/rua, mas o *Movimentos para atravessar a Rua* foi praticamente todo criado na rua. Se tivéssemos feito isoladamente seria outra peça. A peça foi feita a partir desse diálogo.

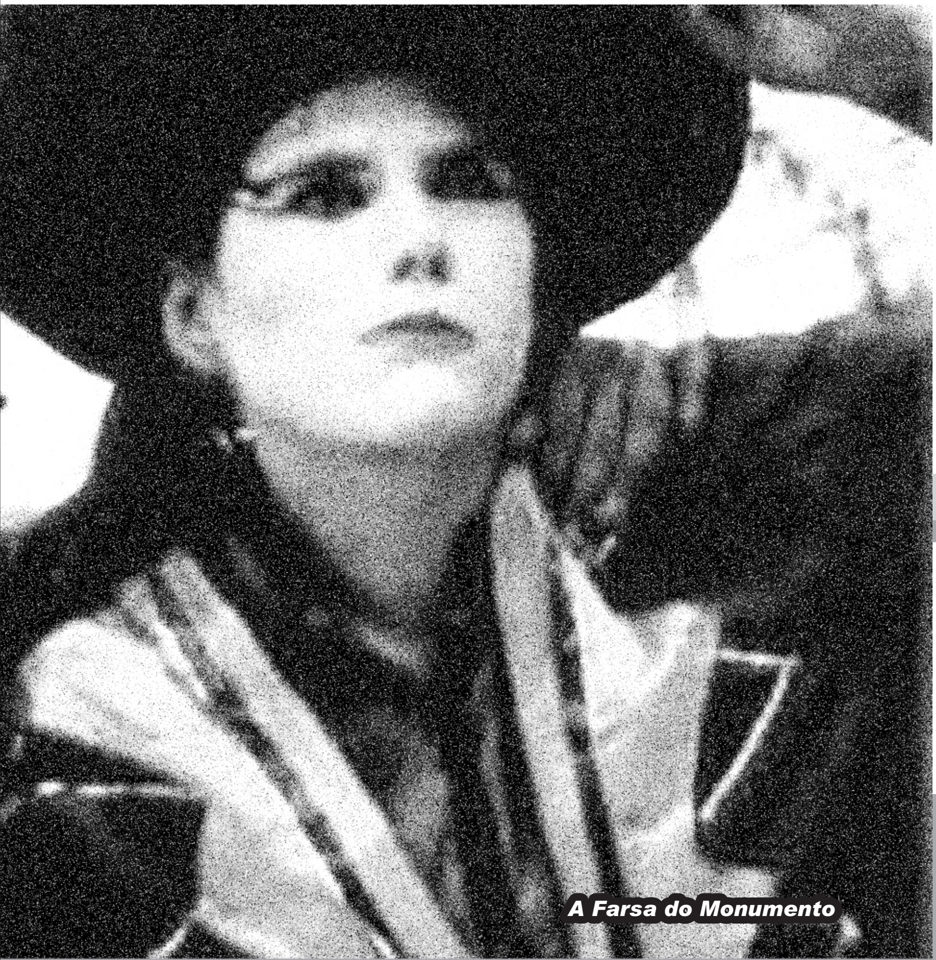
Fazíamos uma cena sobre o 'rapa' e o 'rapa' acontecendo nas nossas costas, literalmente. Muitas vezes foi assim... O que é o teatro? E o que é a realidade? Muitas vezes corríamos o risco, por ficarmos no limite dessa questão.

VITOR: Sabem aquela cena onde acontece aquele jogo entre policial e camelô? Nós estávamos na rua General Carneiro, onde tem um monte de camelôs legalizados e o movimento era o mesmo... Era uma tropa de policiais aqui e uma tropa de camelôs 'ilegais' ali. E ambos, como numa guerra, esperando o primeiro ataque. Tensão, um silêncio. O Policial começou a ir para trás, veio todo mundo, ele começou a ir para frente foi todo mundo de novo, como numa coreografia perfeita, sincronizadíssimos. O 'rapa' no Centro é algo incrível, bárbaro e incrível! Em três segundos os camelôs desaparecem. E é todo o dia.

CLAYTON: E o que mais assusta é que praticamente todas as camadas vêem isso como 'natural'! Grande número de camelôs acostumou-se a essa rotina. A polícia e o Estado, também. Para maior parte da população isso é simplesmente invisível. Tudo está normal, portanto. A naturalização desses fenômenos ainda é para mim o pior de todos os crimes.

Estou aqui e é difícil, mas nunca tive prazer igual!

VITOR: É importante dizer que a gente não só assiste isso, mas também vive. Porque o espaço está ficando cada vez mais difícil. O espaço que seria de todo público, a rua (principalmente no Centro) não existe mais como espaço público. A gente apresentava no calçadão da Barão de Tapetininga e agora vai virar uma calçada. Então a gente está perdendo de fato até o espaço de trabalho. O espaço público está cada vez mais se tornando privado. Tanto que hoje em dia, em São Paulo, se você achar uma praça



A Farsa do Monumento

Movimentos para Atravessar a Rua

pública com banco é um milagre. Não tem mais banco! As pessoas não podem mais ficar na praça.

CLAYTON: Esse é um problema sério da 'revitalização' (que chamamos de 'higienização social'). Cada vez mais a imagem da revitalização vem se tornando uma imagem positiva. A 'limpeza' que fizeram na Júlio Prestes está vigorando. Limparam (basicamente os moradores de rua e camelôs) e reformaram a estação Júlio Prestes. Qual motivo? Uma cidade mais bonita é claro! Não! Menos violenta...

Aquela região – também conhecida como 'cracolândia' – está programada para se tornar um pólo cultural, dentro do processo de revitalização. É um bando de prediozinhos, falsamente históricos (porque é só a fachada, que por sinal é da década de 50. Veja quanta história!) e que os caras dão um glamour que triplica o valor imobiliário.

E tudo isso está dentro de um projeto amplo de transformar o Centro Velho de São Paulo em um Centro cheio de pompas, quase sempre lembrando a Europa.

MARTHA: E tudo isso responde um pouco do porquê a gente está ensaiando na rua. É justamente porque é tenso e é difícil, mas tem o público e não é qualquer público. São os que justamente sofrem na carne todo esse processo.

O Movimentos... é uma peça dura, mas a comunicação é intensa, urgente! E no caso do Centro da cidade mais ainda, porque eu estou falando sobre o camelô para o Camelô, do morador de rua para o Morador de Rua. E eles endentem o porquê. E hoje já respeitam nosso trabalho, eles vêem que partiu de uma experiência concreta, mesmo sabendo que não somos iguais a eles. Mas eles sentem que nos colocamos como aliados.

Nós estamos descobrindo que, mesmo que agora seja outro tema, tem uma relação que é muito direta, muito prazerosa. E no ensaio (isso é quase um ritual do grupo) fazemos questão de perguntar para eles o que acharam. Isso virou um mecanismo para criar a peça. Tendo as observações deles sobre nós, vamos sentindo como a peça está andando, durante o próprio processo. O público dirige um pouco. Tem coisas que a gente despreza, mas às vezes o público diz coisas que tocam, que mexem e que são totalmente pertinentes, e isso é maravilhoso. Na hora que eu estou na rua, falo: "estou aqui e é difícil, mas eu estou aqui porque nunca tive prazer igual". A relação com o público é ímpar e muito rica. Ele acompanha e está com você torcendo com uma generosidade e ao mesmo tempo com uma puta exigência.

CLAYTON: O público desse tipo de teatro praticamente não é formatado, o que torna a relação mais difícil e instigante. Eles não foram lá prontos para ver um espetáculo.

Aos poucos fomos aprendendo qual era o nosso papel...

VITOR: O mais engraçado é que no *Movimentos*... tudo surgiu porque a gente improvisava na rua com poucos recursos. A arma [desenho utilizado na primeira cena da peça] era um papel de caderno em que a gente desenhou uma arma, pois precisávamos de uma. Depois o diretor olhou e achou ótima a idéia e, então, veio o distanciamento. Aquelas placas 'emprego, emprego, emprego' eram papel.

CLAYTON: *O Movimentos*... era assim: a gente brincava com a idéia do 'teatro tosco', pois eram elementos catados na rua.

MARTHA: A gente brinca com a coisa do CIT (Condições Ideais de Trabalho). Na rua a gente nunca vai ter o CIT. É impossível, porque sempre tem alguma coisa. Ou é o Sol que está escaldante, ou é o espaço que a gente não consegue, ou é o barulho. Mas a gente precisa conviver com isso, porque a peça vai viver lá. Vai ser melhor para a nossa voz, para criar resistência...

CLAYTON: Tem algo no *Movimentos*... que vem do aspecto de como a dramaturgia foi criada. Que é, de alguma forma, um estudo em cima das peças didáticas do Brecht, peças cuja finalidade é ensinar o ator. Aos poucos, o *Movimentos*... foi ensinando qual o nosso papel como atores, tanto político quanto estético. Há uma característica na peça que é de estar provocando constantemente o ator a trabalhar, a saber como se posicionar, como intervir, improvisar.

MARTHA: Cada peça tem uma necessidade. Em *A Rua é um Rio* [terceira peça do *Tablado de Arruar*] há muito de lírico em confronto com o épico.

CLAYTON: Formalmente tem uma continuidade na pesquisa, do estudo das formas épicas e do teatro didático de Brecht; entramos para a questão dos 'fragmentos' e das 'imagens-síntese', também partindo de questões levantadas pela própria rua.

Como questionar todo um processo capitalista, praticamente impossível de ser abarcado por uma teoria, partindo de um dos seus pontos fundamentais – que é a questão do espaço urbano? E ainda amarrá-lo em uma forma que atenda às necessidades da rua: a velocidade, a ausência do ócio, o ruído constante, entre outras coisas.

Estamos tratando da produção do espaço urbano, de sua organização formal dentro do capitalismo; isso implica a arquitetura/urbanismo e sua relação com a luta de classes. Tudo a partir da realidade que vivenciamos nessa metrópole. O tema é muito espinhoso e ninguém estava buscando fazer uma tese de doutorado. O fato é que necessitávamos de formas novas para se comunicar, formas que respondessem à nossa necessidade. Violenta, rápida, sintética.

Acredito que essa terceira peça estaria mais próxima de algo como o Heiner Müller. O texto é muito imagético, a palavra é imagem, as cenas são imagens impactantes, conflitantes. As metáforas provocam estranhamento, uma personagem fala praticamente como num poema, as ações físicas são partituradas, às vezes mecanizadas, repetitivas, etc.

MARTHA: A gente acabou descobrindo uma nova comunicação com a platéia. Diferente da relação que havia com o *Movimentos para atravessar a Rua*. A comunicação se dá em outro nível. A palavra está em outra esfera de comunicação, ela é muito mais visual.

VITOR: Tem cenas que não tem texto. A primeira cena da peça, que são portas, é praticamente uma instalação. No processo de *A Rua é um Rio* o dramaturgo trouxe o texto pronto: "agora vamos trabalhar em sala, depois a gente vai para a rua". Ficamos na sala, duas, três semanas, depois fomos para a rua. A voz era pequena, estávamos tímidos. Percebemos que teríamos que ficar na rua.

CLAYTON: Por mais que historicamente o teatro tenha surgido na rua, a rua acabou perdendo essa função. É um espaço muito hostil para esse tipo de manifestação. Principalmente em grandes cidades.

Uma boa pergunta para começar...

VITOR: O processo de criação do grupo é na verdade uma pesquisa. O **Tablado de Arruar** teve uma coisa bem importante na organização dele que foi a **Lei de Fomento**. No segundo projeto desse programa nos demos a possibilidade de um período que chamamos de 'ensaio sobre a rua': dividimos a primeira etapa (de seis meses) em três ensaios para livre experimentação; em cada ensaio um dos atores ia para a direção e outro ia para a dramaturgia. Foram três ensaios nos quais pudemos experimentar esse rodízio de funções, de modo de trabalho e criação e também de temas. De certa forma já havia uma linha tênue entre os temas, tanto que o terceiro ensaio – acumulando os dois anteriores – desenrolou e virou a peça *A Rua é um Rio.*

MARTHA: Estamos buscando permanentemente qual é a melhor forma de criar e de construir. Foi a nossa opção mesmo, até bem ousada, de fazer rodízios, de meter a cara. Não queremos fórmulas, nem métodos. Mas também não desprezamos as conquistas, nem a nossa própria trajetória. Nossa história imprime marcas (boas e ruins), mas que ao longo dos anos vão construindo nossa identidade.

Se de alguma maneira possuímos uma fórmula, ou um modo de produção que não necessitasse de auto-revisão, teríamos achado uma espécie de resposta. Seja para a peça, seja para o grupo, seja para a sociedade.

CLAYTON: Não podemos pensar o grupo em outro sentido, caso contrário não poderíamos enxergá-lo como uma 'utopia', e de certa forma é assim que o vemos. Tentamos nos colocar enquanto produtores de cultura, mas num nível diferente – que não seja pautado unicamente pela relação trabalho/capital. É uma forma, ainda não totalmente resolvida, mas muito importante de se inserir na sociedade. No entanto, essa forma está longe de ser uma resposta, acreditamos somente que possa ser uma boa pergunta para começarmos a pensar em algo maior.

*NOTA: A gente devia fazer uma pesquisa simples, sobre a violência das ruas, do dia-a-dia. Mas como é que se sai por aí fazendo pesquisa? Você chega lá e fala: vocês roubam ou são roubados de vez em quando? Foi assim que nós fizemos.

De frente para o Pátio do Colégio havia várias pessoas que tinham jeito de que moravam na rua, então eu (Clayton), Pedro, o Rodolfo e acho que o Vitor chegamos lá, com uma puta cara-de-pau: "a gente queria saber uma coisa, será que daria pra vocês me responderem: tem muita violência aqui na rua?" Puta pergunta cretina!

Enquanto os caras ficavam me olhando pensando no que dizer, um rápido serviço de informações contatou o Jamaica. E em dois minutos aparece um negrinho ligeiro com uma articulação impressionante: "muito prazer, qual é o problema? Os senhores desejam saber o que ocorre aqui na rua? Eu sei dizer exatamente tudo, sobre problemas da rua, as pressões psicológicas, as diversas formas de batalha do nosso cotidiano, que são difíceis de enfrentar. Muita malandragem, muita ratoeira. Estão querendo saber sobre violência? Eu posso até dizer que já vi muita coisa acontecer. É um amigo que rouba o outro, aí vocês tem o rato-de-mocó. Aquela pessoa em que você deposita confiança, mas que a noite espera você dormir para agir na malandragem, roubar tuas coisas. Esse é o rato-de-mocó. Quando a gente pega um moleque desses, que rouba dinheiro pra comprar cola ou pedra, se pendura o ratinho de ponta-cabeça de cima de uma árvore para aprender a não fazer essas coisas por aí".

Jamaica aponta para uma árvore de onde se vêem restos de uma corda de nylon que, ao que tudo indica, teria sido usada há pouco tempo para amarrar um rato-de-mocó. "Dá uma surra nele antes e deixa ele lá. Esse é o rato-de-mocó, que depois da lição vira camundongo. Mas também tem as guerras. Tem a guerra física, tem a guerra verbal e a psicológica. Na guerra psicológica você ameaça o sujeito, na guerra verbal um xinga o outro e se resolvem as coisas por aí mesmo. Só que às vezes é necessário ir para a guerra física. Então marca-se um horário para a batalha em um campo que seja neutro. Tem que ser um local descampado, como por exemplo o próprio Pátio do Colégio. Uma banca deve rivalizar com a outra banca até um dos lados sair vencedor. Aí a situação é mais perigosa, antes você deve perguntar para sua banca quem está pronto para o combate, os que têm problema com álcool não agüentam, não pode ser covarde. A polícia não se intromete nesses assuntos, só no final, quando tudo tiver acertado, ela passa para recolher o corpo. Por isso os combates não podem ocorrer durante o dia, só à noite, para não atrapalhar a ordem pública. E tem também o acerto de contas. Nesse caso o indivíduo vem resolver uma desavença pessoal com alguém da banca. Por exemplo, se em alguma situação o sujeito desrespeitou a mulher do outro. Aí à noite ele pede autorização para a banca, e se a banca achar o motivo justo ele passa a mão na faca".

Jamaica representa: tira-a das costas com extrema agilidade e diz: "aí, maluco, acorda para morrer!". Com um único gesto, preciso e rápido. Está feito o acerto de contas.

TEATRO BUENDÍA CUBA

Entrevista com Flora Lauten (diretora) e Raquel Carrió (assessora de dramaturgia) concedida durante a **II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo** em maio de 2007.

Cavalo Louco - Que tipos de grupos de teatro existem em Cuba e qual a relação desses com o Estado?

Buendía - Todo o teatro que se faz em Cuba é apoiado economicamente pelo Estado através do Ministério da Cultura. Ou seja, o Estado dá um salário e o que pode de materiais, de luzes, de cenografia, etc. Essa disponibilidade de dar, porém, muitas vezes não é suficiente. E o que se arrecada de dinheiro não é rentável. Em Cuba o teatro não dá dinheiro. Mesmo assim, existem muitos grupos de teatro em toda a ilha e há uma diversidade muito grande entre eles. Para começar, há uma diversidade de geração. Porque co-existem grupos antigos como o **Teatro Estudio** – que fundou o teatro moderno em Cuba e formou atores que nos anos 60 e 70 já marcaram outra geração – com grupos muito mais jovens, surgidos das escolas de arte, sobretudo dos anos 80 e 90. Há pelo menos três gerações atuando e co-existindo no teatro cubano hoje. E isso, claro, marca diferenças. Os grupos mais velhos e experientes têm um estilo próprio dos anos 50, 60 ou 70. É o caso do **Teatro Estudio**, com um método de trabalho e poética que tem a ver com seu momento de surgimento e de esplendor que foi os anos 60. Outros, como o **Escambray**, são grupos de investigação social. O **Escambray** vai procurar seu público. Está numa zona montanhosa, perto de Santa Clara, onde aconteceu uma luta contra bandidos muito forte depois da Revolução. É um lugar inquietante e cheio de contradições. Então o grupo se insere nessa comunidade, investiga o seu público e às vezes produz peças que tem a ver com a realidade à sua volta. As novas gerações, por sua vez, respeitam o teatro histórico de sala e o teatro de investigação social e os tomam como referência, mas querem fazer um teatro diferente. Existem posturas muito distintas inclusive entre as novas gerações.

Flora passou por todas essas experiências. Formou-se muito jovem no **Teatro Estudio** durante os anos 60, participou do teatro político de investigação com criação coletiva dos 70, e já nos 80 criou um teatro novo, seu, com estudantes. Nos anos 80 e 90 os jovens têm outras preocupações, têm outra maneira de ver a vida. O **Buendía** surge como um centro de estudos das tradições culturais latino-americanas e caribenhas, provocando, ao mesmo tempo, uma renovação da linguagem cênica. Nós fazemos um teatro de investigação e privilegiamos o fato de ter um espaço nosso – que é atípico, não é uma sala no sentido tradicional, mas que nos dá a possibilidade de explorá-lo. A cada novo espetáculo há toda uma etapa de nova exploração desse espaço. Diferente de outros grupos que regressam a um teatro mais respeitoso das convenções estabelecidas como a quarta parede ou o texto tal qual. Nós não, nós pegamos os textos como ponto de referência para uma pesquisa, porque em última instância interessa-nos escrever nossa própria dramaturgia de grupo.

O **Teatro Buendía**, assim como o **Teatro Estudio**, tem sido raiz de outros grupos, porque é uma escola. Toda uma série de diretores da nossa geração se formou no **Teatro Estudio** e boa parte dos jovens diretores interessantes de hoje, que têm seus próprios grupos, saíram do **Buendía**. Então há uma diferença entre esses e os grupos que só fazem seu teatro, se reúnem, vão mudando atores, mas não pesquisam. Nós damos muita importância ao teatro como centro de investigação, como laboratório. Não quer dizer que todos os que saiam da escola devam produzir o mesmo, pelo contrário. Hoje em dia existem cinco ou seis diretores formados no **Buendía** que são diferentes entre eles.

CL - Como surgiu o grupo Buendía e quais foram os momentos históricos mais importantes do grupo?

Buendía - O **Teatro Buendía** foi fundado em 1985 com estudantes graduados no Instituto Superior de Arte e passou por diferentes etapas. Teve uma primeira etapa pré-formativa muito importante que corresponde à escola e levou à decisão de alguns jovens se reunirem e seguirem trabalhando juntos com Flora. Nesse momento começa a verdadeira etapa formativa do grupo, que foi muito linda, pois decidimos criar um espaço próprio, uma dramaturgia própria e uma determinada forma de trabalho. Então o

Charenton

grupo vai trabalhar em um espaço muito atípico, uma antiga igreja abandonada pelos paroquianos que esteve muito tempo vazia e foi entregue ao grupo. Nós a reconstruímos com nossos próprios recursos, não só econômicos, mas com nosso próprio esforço físico. Esse momento foi muito importante, porque os alunos que decidiram persistir perceberam que esse é um caminho de sacrifício. Escolher fazer teatro não era uma atitude 'light', de férias, pois deviam dar muito de si mesmos. Construir o espaço com as próprias mãos, virar pedreiros, inclui todos os fundamentos do que pode ser a atuação de um ator: toda a disciplina, a organização, o rigor, todo o sentido do sacrifício. Essa arrancada foi muito importante, mesmo que perdessem a qualidade de seus corpos, mesmo que a voz se enchesse de pó, de cimento. Essa etapa formativa vai até 1989, 1990.

Charenton em apresentação da II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo

Depois vem uma etapa onde começam a surgir os espetáculos como produto. A partir de 1992 abre-se um período de novas possibilidades com outros países em que o **Buendía** faz turnês internacionais, sobretudo na América Latina. É importante para o grupo confrontar-se com outras práticas. Tivemos muita sorte, pois entre 1993 e 1994 também conseguimos ficar sete meses inteiros trabalhando na Europa (Inglaterra, França, Holanda, Irlanda, Alemanha). Essa foi uma experiência muito enriquecedora. Se vamos para fora sem ter aprofundado nossa investigação própria somos pessoas sem raiz. Mas se fomos capazes de investigar durante vários anos, criar nosso próprio espaço, e então vamos para uma confrontação além dos limites de nossa cultura e raiz, aprendemos muitas coisas.

Tecnicamente há dois aspetos muito importantes. O primeiro é que cada espaço diferente modifica a dramaturgia do espetáculo como produção de sentido. Temos que aprender a criar uma dramaturgia própria para esse espaço, partindo da que trazemos. Devemos ter flexibilidade e aprender a nos relacionar com o espectador que está numa distância diferente. Esse é um aprendizado importante para o ator. O segundo aspecto é romper a barreira da linguagem e das convenções culturais. É quando descobrimos que o essencial no teatro é a emoção. Não é o texto, não é a parte informativa, mas sim a capacidade que o ator tem de comover o outro, que às vezes não sabe exatamente o que está dizendo, mas que tem a intuição e a percepção de que está expressando emoção. Porque o ato de comunicação, no teatro, não descansa na informação que nos transmite, mas sim na emoção que somos capazes de compartilhar. Também porque a palavra pode ter uma ambigüidade muito grande entre o convencionado socialmente e o sentimento particular, por exemplo. Essa experiência de romper com a barreira do idioma e das convenções culturais foi muito forte entre 1992 e 1997, e foi o que terminou de definir o sentido do nosso teatro. Também nessa etapa nós duas estivemos muito vinculadas à **Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe** (EITALC), que tinha sede em Havana. Foi a possibilidade de confrontar-se com muitos atores latino-americanos. Além disso, durante muitos anos, estudamos antropologia teatral com o **Odin Teatret** e a ISTA, que é a Escola Internacional de Antropologia Teatral.

A partir do ano 1997 veio a etapa de maturidade do grupo, com *La Tempestad* e uma série de espetáculos. Tem sido muito difícil para nós o fato de vários atores originários do **Buendía** ficarem em outros países. O êxodo, nos anos 90, foi muito forte. Há outros que não ficam em outro país, mas que já estão formados e querem ser diretores e formar seu próprio grupo, o que é normal, natural. Então continuamente devemos começar do zero. Isso também explica por que o **Buendía** é uma escola, por necessidades práticas de se manter e de se renovar. Por isso o momento atual é também muito importante, devemos ter resistência para seguir trabalhando no ofício. As condições econômicas no país são muito difíceis e isso vai afetando a maneira de ver a vida, de sentir a vida. O ator não pode fazer parte desse mar de lamentações do cotidiano. O ator deve criar em sua alma um espaço distinto, deve trabalhar com um olhar diferente, para não se afogar na banalidade diária da escassez, que é muito grande. Por isso hoje é muito importante criar uma dinâmica de resistência, para não sermos devorados. E essa é uma grande luta.

CL - O Teatro Buendía é um grupo de criação coletiva? Que linhas de trabalho caracterizam o grupo?

Buendía - Eu acho que a criação coletiva na América Latina já faz parte de nossa herança profissional e teatral, e de um jeito muito enriquecedor. Mas eu acho que as maneiras de trabalhar coletivamente hoje não são as mesmas com as que se trabalhava nos anos 60 ou 70, pelo menos em meu grupo. Nós não somos um grupo de criação coletiva no mesmo sentido em que eram os grupos dos anos 60 e 70. Em nosso grupo existem atividades muito especializadas, só que muito integradas, muito em diálogo, muito em relação uma com outra. Ou seja, não é que todos os membros do grupo sejam pesquisadores literários. De alguma maneira, porém, todos vão tocar a pesquisa literária. Sem dúvida alguma, o diretor do grupo é um pesquisador, pesquisador do espaço cênico, da forma de representação, da natureza e dos meios expressivos do ator. Assim como os músicos, que são obrigados a pesquisar as tradições culturais cubanas, latino-americanas, caribenhas. Há profissões diferentes que permitem fazer essa atividade coletiva e nós estimulamos muito a interação entre as especialidades.

Quanto às linhas de trabalho, o **Buendía** não é um grupo que apenas produz espetáculos. Todo processo de pesquisa, no entanto, conduz a um espetáculo. A pesquisa nos interessa como um meio, não como um fim em si mesma. A escola também nos interessa como um meio. O fim é criar um espetáculo que aborde os temas que se quer tratar com a maior profundidade possível. A história não é uma coisa contada, mas sim experimentada pelo

corpo e a alma do ator, e que possa ser compartilhada com o espectador.

O **Buendía** não é um teatro comercial, que faz um projeto para satisfazer a demanda cultural do público. Mas também não é um grupo cujo único propósito seja estudar e pesquisar, deixando de fora a comunicação com o mesmo. Esses são dois extremos em que o teatro se moveu durante o século XX. De um lado o teatro comercial que se propõe a ganhar dinheiro. De outro o teatro social, político, comprometido, que se propõe a transformar o espectador sem antes transformar ele mesmo, o que é uma falácia. Esses são radicalismos: o teatro comercial para ganhar dinheiro somente e o teatro político para transformar apenas o espectador. Há ainda o teatro experimentalista, onde passas a vida experimentando uma coisa que ao final não compartilhas com ninguém. Essas são as verdadeiras armadilhas do teatro do século XX.

Nós tentamos ser herdeiros um pouco de todas essas linhas. Do teatro político pegamos a necessidade de se comunicar com o outro e o sentido do valor social e humano. Não é um discurso político ao outro, porque isso não vai mudar em nada sua vida. A televisão já está cheia de políticos, a rua está cheia de políticos, os jornais estão cheios de políticos. Então, para que tu vais repetir o mesmo? Por outro lado, pegamos do teatro comercial, seus mecanismos para capturar e seduzir o espectador, como manipular em determinados momentos a sua atenção. E isso já o sabia Brecht. Do teatro experimental pegamos a inspiração poética, a beleza.

CL - Raquel, qual foi teu contato como dramaturga com o Teatro Buendía? Qual a concepção de dramaturgia nesse grupo?

Buendía - Minha experiência de dramaturgia de grupo inicia justamente quando eu começo meu trabalho com um grupo de estudantes da faculdade onde dou aula. Eu sou professora de literatura e tenho uma formação basicamente literária. Comecei a trabalhar numa faculdade de teatro onde também tem aulas de literatura e, de repente, me pediram um curso de pesquisa teatral. Uma metodologia da pesquisa teatral, que em parte era análise do texto, supostamente com os mesmos conceitos, as mesmas noções, as mesmas categorias que se usa para analisar qualquer texto literário. Na medida em que fui dando essa matéria percebi que o texto teatral tem determinadas características que são particulares. Então comecei a pensar o estudo da dramaturgia não só como um estudo de texto, mas também como um estudo de potência. E me dei conta de que não tinha nenhuma espécie de preparação propriamente teatral, uma experiência prática de teatro que me permitisse ler o texto dramático de uma maneira mais próxima de sua própria natureza. Esse é o momento em que encontro o grupo de estudantes do qual Flora era a professora de Atuação. Minha primeira tentativa de conciliar o mundo literário, o mundo da chamada literatura dramática e o mundo da representação foi terrível. Por causa da minha formação basicamente literária, era difícil produzir um diálogo. Eu estava treinada para ler o teatro como se fosse um texto literário qualquer e minha primeira experiência, nesse caso, foi aprender a ler o teatro de uma maneira diferente. Integrei-me ao trabalho de Flora com os estudantes de Atuação da faculdade e imediatamente formamos um grupo. Eu pensava que essa ia ser uma experiência breve e sou parte do **Teatro Buendía** há mais de 20 anos, quase 25 anos.

Nesse primeiro momento contava, em parte, com minha formação literária. Então comecei a tentar me relacionar o mais organicamente possível com esse grupo de teatro. Por que falo o mais organicamente possível? Porque eu acho que há uma tradição de compreender a dramaturgia como uma atividade intelectual, teórica, separada do mundo prático da representação. Para começar, eu acho que a dramaturgia é um trabalho prático. A dramaturgia, entendida tanto como a escritura ou como análise, é sempre um trabalho prático. E acho que para minha experiência foi muito importante tentar eliminar essa separação, entre o que se chama a teoria e a técnica da dramaturgia e a prática dramatúrgica em nível de grupo. Se o dramaturgo de um grupo acha que pode resolver seu trabalho somente a partir da teoria e técnica da dramaturgia, acho que está realmente errado. Acredito que a relação deve se estabelecer de uma maneira diferente. Desde então tenho trabalhado com um conceito muito elementar de dramaturgia que atende às origens epistemológicas do termo e é muito útil para mim. Dramaturgia vem do grego 'dran' e significa ação. E dramaturgia, numa de suas definições, que é a com que trabalho, significa 'a organização no passo das ações, tanto no espaço textual como no espaço cênico'.

Além disso, em minha experiência pessoal, teve um tempo em que me preocupava mais em como contar uma história, no sentido de não contar uma história linear, de não seguir uma lógica causal que fosse tão elementar, tão facilmente reproduzível para o espectador e para mim. O problema básico da dramaturgia estava ali, em como posso contar, ou narrar, ou compartilhar, ou representar, como posso experimentar uma história com o espectador. Nos últimos tempos minha maior preocupação não é mais como construir uma história do ponto de vista cênico, ou seja, como criar a dramaturgia, mas justamente a relação do ator com o texto e mais concretamente com a palavra. Isso, talvez, porque em meu país há uma polêmica muito grande do teatro como imagem ou como palavra. Pessoalmente me parece uma polêmica pouco interessante. Não me interessa o teatro que é quase literário, em que a cena é uma ilustração do texto. Interessa-me o teatro no qual o texto consiga uma simbiose particular com o núcleo cênico e a palavra seja, no nível do texto, uma portadora de imagem. Eu acho que o teatro é uma arte de imagem. A palavra que não porta imagem no texto não é absolutamente teatral. Mas ao mesmo tempo a palavra tem todo o direito de existir na cena, sempre e quando for uma palavra com valor de ação. Agora, se a palavra é uma letra morta na cena, ou a cena é uma simples ilustração da palavra, então o específico teatral morre. Esse é o centro, atualmente, de nosso laboratório: não uma simples interação de elementos justapostos, mas um fenômeno de integração das artes (a dança, a música, o texto...) em que o texto e a palavra nascem da ação interna.

Charenton

O CAMPO DA ESTÉTICA

A Mística no V Congresso Nacional

> "Um movimento que incorpora poesia e música será invencível.
> O MST nos dá sinais de que outra humanidade quer emergir."
> *Leonardo Boff*

O **V Congresso Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST**, que aconteceu em junho de 2007, foi um momento de discussão e análise da conjuntura política mundial, denúncia das desigualdades, da violência institucionalizada e da devastação ambiental geradas pelo neocolonialismo, além da criação de alianças e estratégias de combate ao capitalismo, tendo em vista que é impossível lutar por Reforma Agrária sem combater o modelo econômico que se impõe sobre a sociedade.

No **V Congresso Nacional do MST**, o **Redemoinho - Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral** entrega uma carta que sinaliza: "a intenção de um diálogo entre o Redemoinho e o MST é encontrar outros parâmetros para a produção simbólica, de modo a fazer dela uma construção igualitária, desmercantilizada, acessível a todos e contrária aos atuais latifúndios culturais do país".

A ação teatral no MST é recente, porém de grande riqueza e complexidade. Em 2001 foi constituída a **Brigada Nacional de Teatro do MST - Patativa do Assaré**, que conta hoje com cerca de trinta e cinco coletivos teatrais espalhados por quase todos os estados brasileiros. Os coletivos vêm abordando em suas peças, por exemplo, o resgate da memória da luta pela terra no Brasil ou a denúncia de situações de violência institucionalizada vivenciadas pelos militantes.

Um dos aspectos mais reveladores é o diálogo estabelecido entre o teatro e a mística do MST. A mística é o ritual que acontece nos encontros dos sem terra, onde se escolhem elementos simbólicos que materializam o assunto abordado, com forte presença de toda a criação cultural, artística e política do MST.

No **Congresso Nacional**, as místicas aconteciam no Ginásio Nilson Nelson em Brasília/DF, e contavam com a participação de trezentas a setecentas pessoas para um público aproximado de dezessete mil pessoas. A mística de abertura do **Congresso** contou a história do MST desde sua formação, em 1984, até os dias de hoje, com muita música, acrobacias, projeções em telão, danças regionais, bonecos gigantes, pirofagia, cenas de coro com utilização de símbolos do imaginário camponês. Na celebração do casamento entre o latifúndio e as multinacionais (agronegócio), ambos representados por bonecos gigantes caricaturados, o clima é de sarcasmo. Na cena do carregamento dos dezenove corpos do massacre de Eldorado dos Carajás, música de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto.

Sobre a experiência do teatro no MST e o horizonte do trabalho conjunto com grupos de teatro fala Douglas Estevam, Coordenador da **Brigada Nacional de Teatro do MST - Patativa do Assaré.**

Vivência da análise política através da experiência estética

Existe uma visão muito clara no Movimento de que a mística não é teatro. Mesmo que a mística tenha elementos do teatro, tem uma diferenciação. Talvez o ponto principal seja o próprio processo de produção, a própria forma como é feita a mística e como é feito o teatro. No caso da mística do **Congresso Nacional**, ela teve um preparo anterior que foi sendo discutido alguns meses antes, pensado, dividido pelas regiões Sul, Sudeste, etc. Ela não foi pensada na hora, como são pensadas outras místicas.

Outro ponto na relação da mística com o teatro é o desenvolvimento diferenciado de região para região do Brasil, de onde grupos de teatro se constituem com maior força para locais onde não se constituíram, como a região amazônica. Na Região Centro-Oeste, que é onde tem mais grupos de teatro, a mística tem mais a presença de técnicas ou de uma linguagem teatral. Assim como você vê que na apresentação dos grupos do MST nos locais onde tem menos desenvolvimento do teatro, da brigada, de cursos, se percebe que as peças têm uma influência mais da mística. Tem um diálogo entre as formas, as produções, uma coisa vai influenciando a outra.

A história da mística, até onde eu saiba, é uma influência da Igreja, que fazia isso antes, mas com outro caráter. A função disso dentro de uma organização política (e não de uma organização religiosa) acaba alterando o caráter. A Iná Camargo Costa fala isso: "se você pensar que a mística é algo que está presente desde o começo do Movimento, você percebe

a mística como um diferencial do movimento em relação às outras organizações".

E, por mais complexa que seja a mística, uma das dimensões dela é a experiência estética, a sociabilidade que se dá mediada pela estética. Se é essa uma das experiências que diferenciam o Movimento dos Sem Terra, a mística é a dimensão estética da organização política. Todos os encontros, desde uma reunião, tudo começa e encerra com uma mística. É como a política não se torna algo só teórico, só no plano racional, um discurso retórico. A estetização da experiência política ou a vivência da análise política através da experiência estética é parte constituinte da experiência política do MST. De certa forma, o que o coletivo de cultura desenvolve hoje é algo que já estava desde o início do Movimento, talvez não com os conceitos que tem hoje, mas enquanto vivência, experiência, atividade real, prática.

Na mística não há uma atenção específica ao trabalho do ator, à dramaturgia, que são campos do teatro. A mística nunca é repetida, é única, nunca se vai fazer uma igual àquela do Congresso, ela é muito específica daquele momento e acaba sendo mais efêmera que o teatro. Geralmente, as pessoas associam a mística com a 'encenação', mas a concepção da mística extrapola essa idéia. É uma experiência que inicia com a estetização e se realiza, também, fora daquele momento, permeando a marcha, a ocupação, etc. Às vezes, você ouve, por exemplo, "estava sem mística tal coisa" ou "aquela ocupação teve uma mística muito forte". Não é só o momento da representação, mas toda a experiência.

Fora de um imaginário colonizado

A **Brigada Nacional de Teatro do MST - Patativa do Assaré** começou com o trabalho com o Augusto Boal e o Teatro do Oprimido. Mas, depois, se desenvolveram outras formas, principalmente quando a gente começou a trabalhar com a Iná Camargo Costa e, também, com outros grupos com processos diferenciados. Hoje, com esse trabalho que a gente faz nos cursos, tem muito de 'agitação e propaganda' e atividades de intervenção mais direta. No teatro, foi se configurando a necessidade de trabalhar com outras poéticas, outros gêneros, outras formas. Mas isso não se resume à linguagem teatral, é a tentativa de entender como uma estrutura de experiência estética se configura social e historicamente. Isso é algo muito concreto na produção teatral, mas também da música, das artes plásticas e, também, extrapola a parte técnica, digamos assim, da produção de uma obra de arte para o conjunto de uma interpretação da realidade, uma forma de pensamento sobre o mundo. O Antônio Cândido, quando foi na inauguração da biblioteca da Escola Nacional Florestan Fernandes, falou muito sobre a importância política na luta de classes de um imaginário fora de um imaginário já colonizado, pautado pelas estruturas do capital, pela indústria cultural, a importância de termos no horizonte de uma organização política a compreensão de como se configura um imaginário que negue o capitalismo.

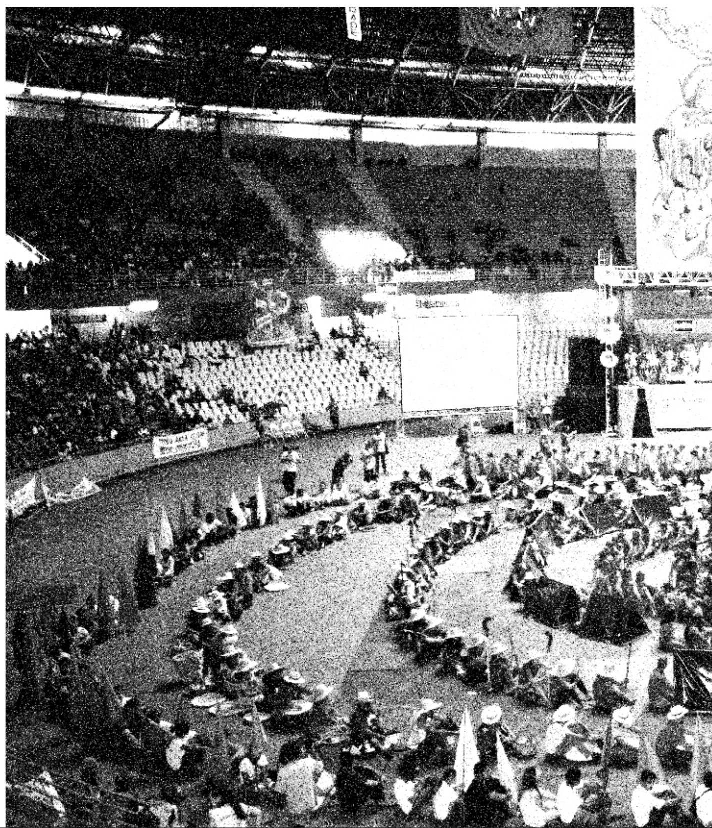
É claro que, nos campos da produção da vida social do movimento, é um processo que começa a se desenvolver com uma porrada de contradições. E também tem a base econômica muito determinante nisso, porque a privação simbólica, estética, a privação cultural é muito mais acentuada nas camadas sociais de baixo poder aquisitivo que, no caso, não têm acesso ao teatro.

Tem várias regiões brasileiras em que o único grupo que existe nas cidades é o grupo do MST. Isso tem um significado simbólico e cultural que ultrapassa os limites do Movimento dos Sem Terra, que acaba entrando na própria configuração do país, na nossa história de Brasil. Os grupos de teatro têm formação bem heterogênea pela própria orientação do MST nas diferentes regiões. Tem grupos ligados com atividades da Educação, como no Paraná, tem outros mais ligados à área de Formação, outros à de Agitação e Propaganda, outros ligados com a música ou com culturas populares regionais, como no Nordeste e na Amazônia. Locais onde tem centros de formação, locais com setor de cultura já com alguma tradição e, até, qual a influência do teatro nessas regiões, as parcerias que se estabelecem, etc. Tudo vai gerando grupos muito diferenciados.

Agora, a gente está pensando em uma montagem do *Morte e Vida Severina* com duzentas a trezentas pessoas e, também, depois, com estrutura para ser montada nos estados com elencos menores. Essas apresentações mais massivas acontecem em atividades como o Congresso, Assembléia Popular, encontros nacionais que juntam todo mundo. Talvez, no futuro, a gente consiga pensar algo como uma brigada que faça intervenções em espaços das capitais, por exemplo. Mas é que é difícil, duzentas pessoas são alojamento, alimentação, conciliar com as outras atividades do movimento. Tem que estar sempre junto com outras coisas para tentar viabilizar financeiramente. Aqui em São Paulo, a gente teve uma discussão de formar uma brigada, mas menor. A gente chegou a pensar em um ônibus, umas cinqüenta pessoas no estado.

Aproximação entre intelectuais, artistas e esquerda

Quando começamos um estudo com a Iná Camargo Costa, em 2004, sobre as formas do teatro épico, tinha o 'pageant', que ela falava no *Panorama do Rio Vermelho*. Era uma forma teatral que vinha da Idade Média, que significava 'página da Escritura', com aquela estrutura do Teatro Procissão e grande participação social. Eles fizeram isso no sindicato que se chamava alguma coisa como Internacional dos Trabalhadores com umas 1.500 pessoas e umas 15.000 assistindo. Isso resultou da aproximação de



intelectuais, artistas e esquerda. E foi em 1913, antes das experiências dos teatros massivos da Rússia.

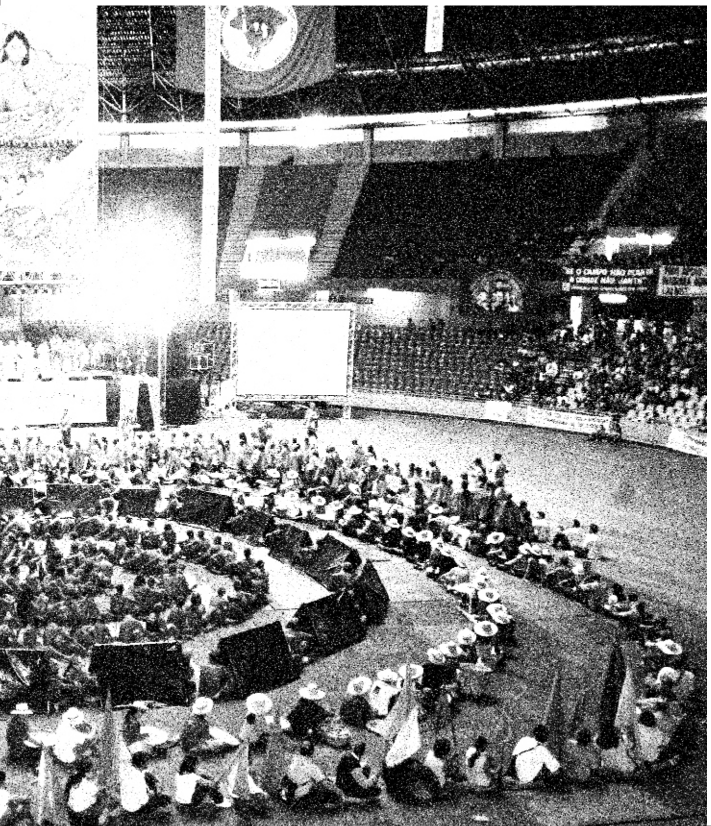
Pegamos daí e, também, da tradição das Vias Sacras brasileiras, a idéia que chamamos de Teatro Procissão, que foi apresentada na Marcha Nacional à Brasília, em 2005. Teve um processo específico de teatro: houve a quinta etapa de formação da **Brigada Nacional de Teatro** com o Augusto Boal, no Rio de Janeiro, onde foram socializadas técnicas de teatro jornal e teatro invisível; na Região Sudeste, o pessoal do **Latão** deu uma força; no Sul, vocês, do **Ói Nóis**, contribuíram. E as cenas eram quatro estações: 'O Balé do Genocídio', 'As Falsas Promessas', 'O Imperialismo' e 'A Farsa da Justiça Burguesa'. E essa foi a nossa maior experiência enquanto brigada de teatro, com duzentas e setenta pessoas numa atividade conjunta de toda a militância do setor de cultura, mais especificamente, da frente de teatro.

Produzindo um outro imaginário

Novas experiências, novos pensamentos

A gente não tem muito pré-formatado como se dará a relação com os grupos de teatro e, mais amplamente, com o REDEMOINHO. É algo que vai ter que se construir no trabalho conjunto, dependendo da disponibilidade dos grupos, da possibilidade de recepção do Movimento com cada grupo, em cada região. No MST as coisas começam a tomar forma a partir de experiências reais, práticas, que vão se configurando, com a compreensão de quais as possibilidades, qual o papel da cultura e da arte na organização, nesse processo político que a gente está vivendo.

Tem algumas coisas que, como princípio, são muito interessantes. De a gente estar produzindo um universo simbólico muito rico no contato com os grupos 'profissionais' (que se dedicam diretamente à produção do imaginário, da experiência estética). Coloca-se uma dimensão estética da experiência política que é complementar a outras que a gente vem fazendo. É um pouco do que aparece em vários espaços da pedagogia do Movimento em um sentido não restrito à escola e



a cursos, mas a uma compreensão de que o próprio processo organizativo tem uma dimensão pedagógica. A vida no acampamento e no assentamento, a gestão coletiva de espaços como uma escola, os meios de comunicação e a experiência cultural que se constitui a partir disso. Como a proximidade com os grupos de teatro vem a proporcionar desenvolvimentos e enriquecer esse imaginário. E, também, o outro lado existe, a gente pensa, a gente imagina e espera (isso alguns grupos também têm falado) que a aproximação com o movimento abre uma outra percepção para o grupo. Assim como alimenta a gente também proporciona para os grupos novas experiências, novos pensamentos, outras coisas. Tem um pouco essa troca.

Eu acho difícil falar, numa perspectiva de história política brasileira, das experiências das organizações políticas no Brasil. Mas me parece que a gente está organizando algo que talvez seja muito particular no campo da estética, artístico, cultural, porque estamos organizando cursos, brigadas de cultura, grupos de teatro, grupos musicais, artistas plásticos, que são de dentro do Movimento mesmo. E que, por isso, produzem uma representação estética e imaginária sobre a própria experiência política, histórica e social.

Acho que isso coloca para o conjunto da organização uma percepção do potencial político da arte, da cultura, porque se torna questão estrutural do processo de configuração do MST. Mesmo que alguém tenha falado que não tenha saído na carta final do **V Congresso Nacional do MST** um tema sobre cultura, você vê a presença cultural como um grande diferencial do **Congresso**, como uma coisa prática, concreta, acontecendo ali. E também se percebe nos depoimentos e exposições de muitos dos dirigentes, dos militantes de maior presença histórica no Movimento um reconhecimento do papel da cultura nesse estádio em que está a organização. Esse congresso foi diferenciado em relação aos outros, entre os motivos, pela questão cultural, e isso não de forma espontaneísta e nem utilitarista.

Neste momento, os grupos de teatro que têm menos conhecimento do Movimento acabam fazendo uma avaliação da nossa história cultural, às vezes, com desconhecimento de causa, muitas vezes se pautando pelo que foi a experiência tradicional da esquerda no Brasil, sem reconhecer o que há de diferenciado no que a gente está fazendo hoje. Mas, também, isso se dá devido à ausência de proximidade mesmo. A gente tem uma cobertura da mídia que tem uma tendência de esvaziar as coisas, de não apresentar a real dimensão. As pessoas acabam não tendo conhecimento do que a gente está fazendo. Isto não se dá só com a questão cultural, também com a educação e a discussão sobre gênero, a discussão sobre direito, direitos humanos. Nos grupos que têm uma atividade mais elaborada, uma proximidade mais efetiva, a percepção disso já é diferenciada. Entra a relação de troca mesmo, a possibilidade da construção desse projeto conjunto é de outra ordem, é um processo muito rico que a gente está descobrindo agora. Por exemplo, se você observa um trabalho como o do **Ói Nóis**, com uma preocupação com o trabalho corporal e com o significado político da experiência corporal. Então você vê que, por exemplo, não ter na mística a preocupação com o trabalho corporal, que é um dos aspectos do trabalho do ator, isso, de certa forma, priva certo campo da experiência política. É claro que, então, entra a grande dificuldade de perceber o diferente sem entender isso como diferenças qualitativas, de quem está acima ou abaixo. Não ter um preparo corporal não significa ser menos que quem tem, é só uma outra experiência de vida, como são todos os campos que vão formando a posição política em geral. E é aí, na proximidade com os grupos que, nós temos muito a construir.

MEIERHOLD
REVERBERA

Entre os personagens que o mítico e revolucionário ator e depois diretor russo Vsevolod Meierhold interpretou, Trepliov é dos mais lembrados, o angustiado e não menos inconformado jovem escritor n'*A Gaivota*, clássico de Anton Tchekhov.

"Cada vez me convenço mais e mais que, quando se escreve, não se deve pensar em formas novas ou velhas, não é isso o que importa, e sim permitir que o texto flua livremente de sua alma" deduz Trepliov numa das passagens da peça. Ele é filho de uma atriz veterana e a questiona pelo mais do mesmo que é o teatro dela, estacionado no tempo e no espaço, enquanto o rapaz ambiciona novos caminhos para a dramaturgia e, conseqüentemente, para a cena.

Às mulheres e aos homens de teatro deste século XXI, talvez não seja difícil imaginar Meierhold fazendo esse papel na virada do século XIX para o XX, mais de cem anos atrás, em montagens dirigidas por Constantin Stanislavski ou por Nemiróvitch-Dântchenko, os dois mestres com os quais consolidou o ofício no Teatro de Arte de Moscou, para depois se opor ideológica e esteticamente à mesma escola. E não se deve entender a ruptura como negação da tradição, ao contrário. Os grandes artistas não cortam esses cordões umbilicais por idiossincrasias, porque entendem a Arte como condição essencial da existência humana. Não se trata, pois, de afrontar, mas argumentar sobre a necessidade de experimentar outros caminhos.

Segundo um dos maiores especialistas brasileiros em teatro russo, o professor Jacob Guinsburg, da Universidade de São Paulo, homem de frente da editora Perspectiva e doravante fonte obrigatória nesta introdução biográfica, a contestação de Meierhold (Guinsburg adota essa grafia a Meyerhold, também recorrente) ao sistema naturalista de Stanislavski surge de duas fontes. De um lado, as influências esteticistas e simbólicas, ele que era sensível a uma arte cênica que procurasse captar a quintessência da vida; de outro, o efeito das suas concepções políticas e sociais, carregadas de populismo e socialismo pedagógico e artístico. Meierhold defendia o poder irradiante dos símbolos e a capacidade captadora da imaginação.

As representações realistas ou naturalistas de Stanislavski pareciam-lhe confinar a experiência teatral aos palcos, sem solicitar uma resposta ativa do espectador. "Os espectadores não devem observar, mas participar da peça" pensava ele.

No livro *Stanislavski, Meierhold & Cia.*, Guinsburg traça um panorama da formação do artista e do homem Meierhold.

Karl-Theodor Kasimir Meierhold ou Meirgold nasceu em 25 de janeiro de 1875, em Penza, uma cidade provincial a sudoeste de Moscou, sendo o oitavo filho de Emil Fiódorovitch, supostamente um judeu alemão que adotara a religião luterana e emigrara muito jovem para a Rússia, fundando uma destilaria de vodca com a qual fez fortuna. Adito fanaticamente às suas raízes teutas, o pai conservou a cidadania original e procurou inculcar nos filhos os padrões da kultur bismarckiana. Mas papel preponderante na formação de Meierhold coube à sua mãe, Alvina Danílovna, também de proveniência tedesca, do Báltico. Mulher interessada nas artes e nas coisas do espírito, transmitiu-lhe o gosto pela música e pelo teatro, ao mesmo tempo em que foi responsável pelos contatos que desde cedo ele teve com a intelligentsia russa, pois recebia em sua casa artistas e intelectuais que passavam pela cidade ou lá se encontravam confinados pelo regime autocrático czarista, em desterro administrativo, por motivos ideológicos e políticos.

Na escola, os progressos de Meierhold foram pouco promissores, tendo levado onze anos para concluir as sete séries do ginásio russo. Mas já nesse período fazia-se notar pelas aptidões musicais, que pôde cultivar em estudos prolongados de piano e violino, e pelo particular interesse que dedicava à arte dos comediantes de província, cujas companhias visitavam Penza em suas tournées. [...]

Com a morte do pai em 1892, seguiu-se um período de indecisão na vida de Meierhold. Para não servir ao exército do Kaiser, pois fora registrado com a nacionalidade alemã, adotou em 1895 a cidadania russa e converteu-se ao cristianismo ortodoxo. Nessa ocasião trocou o triplo prenome pelo de Vsevolod, em homenagem a Vsevolod Gárshin, um contista que se suicidara alguns anos antes e cujos contos o jovem estudante Karl, como sua geração, admirava muito, e adaptou o sobrenome para Meierhold, por razões de pronúncia, ao que consta. [...]

Em agosto de 1895 seguiu para Moscou com o propósito de cursar as ciências do Direito. Mas se o Teatro Máli o fascinava a ponto de empoleirar-se assiduamente na 'torrinha' dos estudantes a fim de aplaudir o trabalho de atrizes como Fedótova e Iermelova ou de atores como Sadóvski e sobretudo Lênski, a matéria jurídica não conseguiu encantá-lo do mesmo modo. Em 1896, abandonou a faculdade, voltou para Penza, casando-se com Olga Mikháilovna Munt, uma atriz do pequeno teatro local.

Em 1896 [após fase como ator amador], Meierhold decidiu preparar-se seriamente para uma carreira no teatro e, retornando a Moscou, enfrentou o exame do Instituto Dramático e Musical mantido pela Sociedade de Filarmonia. Aprovado, passou imediatamente ao segundo curso, onde foi aluno de Nemiróvitch-Dântchenko, que, em *Minha Vida no Teatro Russo*, assim descreveu a atuação de Meierhold:

"[...] mas em meus cursos também havia um agudo senso de rivalidade. Isso ocorria porque no último ano existiam vários alunos particularmente talentosos e também porque entre eles se achava Meierhold.

Esse moço, que mais tarde se tornaria diretor famoso, fora prontamente admitido à Filarmonia no curso avançado e desenvolvia considerável atividade nas tarefas escolares, especialmente na direção do trabalho cooperativo. Era um fato nunca visto nas escolas de arte dramática: após cinco realizações preparadas e interpretadas, meus alunos pediram permissão para encenar minha peça, *A última vontade*, de maneira quase independente. Pelo que me lembro agora, entreguei toda a apresentação às nove classes e no decurso de um mês esse texto enorme foi montado como espetáculo de início das aulas, que, entre outras coisas, deu grande oportunidade para Olga Kníper sobressair-se. O 'líder' do empreendimento foi Meierhold. Recordo-me de

outra realização também – a da comédia francesa *Le monde ou l'on s'ennuie*, de Pailleron. Meierhold com um colega adornou o pequeno palco escolar com excelente qualidade de direção e não pequeno engenho mecânico.

Como ator, ele não parecia aluno. Denotava certa dose de experiência e dominava os papéis com inusitada rapidez. Além disso, manejava notável variedade de papéis – desde o trágico de *Ivan, o Terrível*, até o cômico de um vaudeville de um ato com canções. Não lhe foi dado criar qualquer espécie de figuração de um modo especificamente brilhante. Mas era de fato muito inteligente. Tchékhov disse dele (nas *Vidas solitárias* de Hauptmann): 'É muito agradável ouvi-lo, porque se pode acreditar que entende tudo quanto diz'. E isso não é algo raro quando um ator desempenha o papel de uma pessoa astuta ou inculta? Meierhold tinha mais consciência do que outros no tocante a Tchékhov-o-poeta.

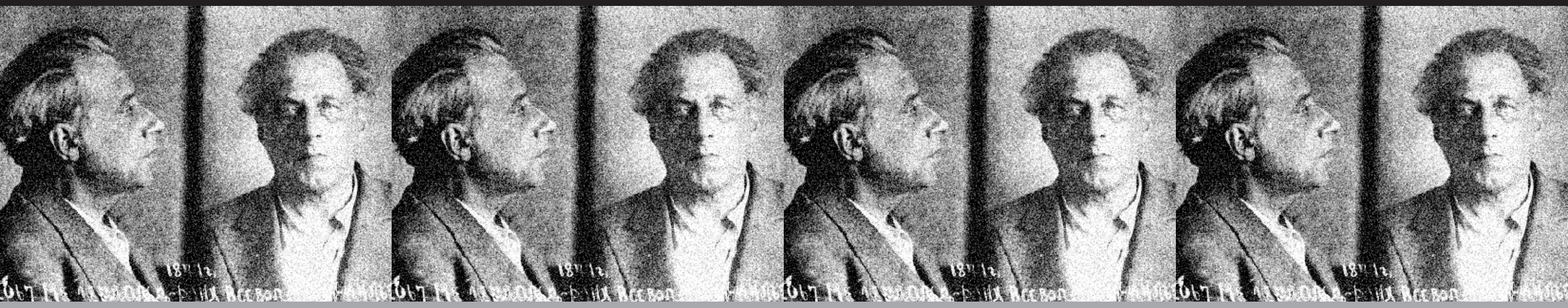
Em seu exame final, Meierhold interpretou sete personagens diferentes, entre as quais, em *Vassilissa Melêntieva* de Ostróvski, a figura de Ivan, o Terrível.

Quando Dântchenko e Stanislávski criaram, em 1898, o Teatro de Arte de Moscou, o jovem ator, juntamente com Olga Kníper, Moskvin e outros alunos de Dântchenko na Sociedade de Filarmonia passaram a integrar a nova companhia. Meierhold ficou entusiasmado com a perspectiva que se lhe abria. [...]"

Como ator, Meierhold não logrou impor-se de um modo irrestrito à crítica. Não que lhe faltasse temperamento ou técnica. Mas seu corpo espichado e pernalta, de movimentos bruscos e angulosos, agitava-se nervosamente no palco, numa crispação obstruidora, introduzindo uma nota dissonante, antilírica, no gestus do verismo stanislavskiano, em que o intimismo da vivência, a naturalidade da expressão e a harmonia da representação eram os critérios básicos da interpretação. Além disso, esse desempenho febriciante e seco, que convertia as personagens em figuras neurastênicas, doentias ou pedantes, irritadiças, enfastiadas, sem mobilidade espiritual, ressaltava por suas incidências grotescas ou luciferianas, traços que seriam certamente de grande força e proveito num teatro de composição sintética, como o expressionismo, e não em um palco naturalista, de exposição mimética e analítica.

A pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin é outra renomada fonte para conhecer mais sobre Meierhold, cuja grafia ela adota Meyerhold, ao contrário de Guinsburg, como é comum encontrar em outros documentos ou na mídia em geral.

Meierhold
Berlim, 1932



Em *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda — Meyerhold e a cena contemporânea*, publicado recentemente no Brasil sob organização de Fátima Saadi, a autora traz ensaios em que parte das rupturas propostas por Meierhold em seus espetáculos e em suas aulas para estabelecer relações entre o pensamento do diretor e a obra de criadores europeus que vieram depois dele (Adolphe Appia, Gordon Craig, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, etc). A seguir, alguns trechos importantes para se ter idéia da dimensão do artista.

A encenação de *A morte de Tintagiles* por Vsevolod Meyerhold em 1905 se constitui numa data-chave não apenas para a biografia do artista, mas para o teatro russo e europeu. Esse trabalho sobre um dos três 'pequenos dramas para marionetes', segundo o subtítulo dado por Maurice Maeterlinck à edição feita em Bruxelas em 1894, acontece no âmbito de um estúdio de 'pesquisa fundamental' (sem necessidade de produção imediata) – o primeiro da Rússia: o Teatro-Estúdio da rua Povarskaia, fundado e subvencionado por Konstantin Stanislavski [notem como as grafias também recebem outras acentuações da pesquisadora], que insiste com Meyerhold para que colabore com ele, proposta aceita com grande entusiasmo.

Esse Teatro-Estúdio surge de uma vontade declarada e determinada de criar – sete anos depois da inauguração do Teatro de Arte de Moscou a partir do programa ideal elaborado no Bazar Eslavo pelos dois futuros diretores, K. Stanislavski e V. Nemirovitch-Dantchenko – "um novo teatro", o teatro "de uma arte nova". A volta de Meierhold, o filho pródigo, o "rebelde" – como ele mesmo se designará mais tarde no sombrio ano de 1939 -, para a matriz na qual ele havia feito como ator profissional os primeiros trabalhos que chamaram a atenção está ligada ao fracasso de Stanislavski em sua tentativa de levar à cena três peças de Maeterlinck (*Interior, A intrusa* e *Os cegos*, 1904), enquanto que, na província, o jovem ator que se tornara encenador começou, entre as aproximadamente 160 peças que montou ao longo de três temporadas, a abordar esse tipo de repertório (Maeterlinck, Przybyszewski) com um relativo sucesso.

Stanislavski sente que chegou a hora de 'fazer o irreal entrar em cena' e que estava ultrapassado o lirismo de Anton Tchekhov, cujo parentesco com a escrita simbolista o Teatro de Arte não percebeu. No entanto, a volta de Meyerhold dura pouco, já que sua *Morte de Tintagiles* nunca foi apresentada ao público e o Teatro-Estúdio fecha suas portas que sequer tinham sido abertas... E Meyerhold vai embora outra vez para trabalhar com sua Confraria do Drama Novo, assim batizada em 1903, e reorganizada depois do fracasso do Teatro Estúdio.

Naquela época, houve uma autêntica tentativa de romper com o realismo das cenas. O gestual era mais plástico que quotidiano. Em vez de psicologismo, o princípio diretor da atuação se torna plástico. Trata-se de trabalhar ênfases visuais, não ênfases lógicas, de revelar, não de exprimir. Axioma nº 1: o ator deve "sentir a forma e não simplesmente as emoções da alma", como diz Meyerhold em suas anotações para *A morte de Tintagiles*.

Ele postula o princípio de um "teatro imóvel" que se apóia nos tempos de pausa. Ao contrário do Teatro de Arte, essas pausas são mais reticências justificadas no diálogo verbal.

A revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte: aí está, esboçada em traços largos, a estética de um teatro no qual a marionete funciona como modelo. Mas não se trata, como propõe Maeterlinck decepcionado pelo teatro cuja 'única missão' deveria ser 'abrir as asas do Sonho', de fazer atuarem marionetes, fantoches, andróides, sombras, autômatos, figuras de cera, figuras arquetípicas, 'seres privados de vida', que substituíram o ator de carne e osso, esse intermediário desajeitado entre o poeta e o espectador, destruidor do sonho e, portanto, da arte.

Assim como Edward Gordon Craig afirma no Congresso Mundial do Teatro a Alessandro Volta, em 1934, que o único teatro que conta não é o edifício sólido construído em madeira, pedra ou tijolo, mas o que é constituído pelas expressões do rosto, os movimentos do corpo e o som da voz do ator, Vsevolod Meyerhold faz do ator o centro de sua pesquisa. Isso ocorre quando escreve, em 1914: 'Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continuará a ser teatro'. Ocorre também quando confia, no começo dos anos 1930, o futuro dessa arte apenas ao trio ator-música-luz, num imenso espaço nu, livre de qualquer caixa cênica. Assim, dois grandes reformadores da cena, que se incluem entre aqueles que afirmaram, energicamente, a necessidade da encenação e refletiram sobre o jogo das marionetes, fundam seu teatro sobre o ator.

Meyerhold começou como ator, e seu aluno Serguei Eisenstein (depois um dos grandes da cinematografia soviética) o considerará o ator ideal, num momento em que ele não fazia mais parte de nenhum elenco. Concentra no ator em seu teatro de encenador, enfrentando o textocentrismo daqueles tempos.

Desde 1905, Meyerhold radicaliza a mudança de ponto de vista elaborada por Stanislavski no mundo do teatro europeu. Porque se seu mestre pôs no centro do trabalho teatral, no lugar e em vez do 'papel', o personagem fictício em sua complexidade e em sua continuidade psicológica, na forma pela qual o ator deve, por meio de uma longa aprendizagem, conseguir reencarná-lo, na ilusão da vida, Meyerhold elabora a teatralidade em torno do próprio ator, ou, mais precisamente, do ator trabalhando, do ator como criador – produtor, segundo a terminologia dos anos 1920 – de uma nova realidade. Procurando, pelo desenvolvimento da encenação, estabelecer tanto o valor artístico do teatro – contestado ardorosamente por algumas pessoas no início do século – quanto a autonomia dessa arte em relação à literatura (o 'drama-livro'), ele desenvolve paralelamente todas as dimensões da arte do ator, que não deve nem reproduzir nem imitar, nem recriar, porém criar. Em seu novo teatro, encenação e atuação respondem a uma mesma exigência e respondem uma à outra. Bradava, em 1914: 'Abaixo o teatro do ator gramofone!'. O ator gramofone, o 'ator cômoda' é aquele que não leva em conta nada além de sua natureza de 'ser falante', aquele 'em cuja boca se põe um texto como se põe um disco num gramofone'. Meyerhold afirma: 'o elemento dramático em cena é, antes de tudo, a ação, a tensão da luta. As palavras aqui não passam dos harmônicos da ação'.

Depois de ter assim afastado o ator de seu personagem, Meyerhold o coloca no coração de três espaços-tempo encaixados uns nos outros. O primeiro: a história do teatro, suas tradições transmitidas pelas lendas orais sobre a atuação de seus predecessores – ainda mais impressionantes pelo fato de elas serem pouco nítidas na evocação das proezas e dos segredos técnicos, exigindo do aprendiz que ele se supere para imaginar algo equivalente – e pelos livros que lhe permitem tornar-se um pesquisador, incitando-o a seguir as trilhas que

“Meierhold preso. Fotografia para a ficha de investigação criminal”.

os grandes atores de um passado já distante abriram, tudo isso antes de descobrir seu próprio caminho. O segundo: o presente de sua época, vivido em um espaço geográfico e político preciso, o de uma cidade – primeiro Petersburgo e depois Moscou -, e do qual o ator deve dar conta diante do público e com ele. O terceiro: a obra que ele interpreta e que não se limita jamais à peça representada – ela é apenas um 'trampolim' -, na medida em que se expande para abarcar a totalidade do mundo do autor encenado, incluindo também autores que constituem o repertório coerente do teatro.

Se Stanislavski convoca o ator a criar a partir de si mesmo e da vida quotidiana que o envolve, Meyerhold ensinará o ator a beber sempre em duas fontes: a vida, cuja observação atenta nutre constantemente seu imaginário, e a história do teatro, marcada pelas grandes épocas e pelos homens de teatro da Antiguidade, os célebres 'Antigos'. Ele dota, assim, o ator de uma identidade profissional na qual se associam os deveres do herdeiro, a quem incumbe fazer frutificar a herança, e os do homem público, cuja missão é concentrar o quotidiano para tornar manifesto o que não é visível, comunicando, ao mesmo tempo, ao espectador de hoje a energia que lhe falta e da qual ele necessita para reconstruir o mundo.

A abordagem biomecânica da atuação no projeto meyerholdiano assimila o corpo a um motor que aciona alavancas, mas não reduz absolutamente o ator ao estado de máquina (mesmo se pode permitir que ele mostre o mecanismo, a marionete dentro do personagem). Ela o conduz em direção a um trabalho teatral consciente, leva-o a se ver no espaço, a mostrar o personagem sob todos os ângulos. Ela não nega sua capacidade de improvisação (cujas condições imprescritíveis são 'o conhecimento da arte do teatro e a cumplicidade de uma trupe', de um conjunto). Enfim, como observou M. Tchekhov, Stanislavski, que parece insistir sobre a importância da imaginação, acaba levando o ator a um tipo de atuação realista, enquanto que Meyerhold, a partir de um roteiro extremamente material e concreto, o faz sempre pender para o fantástico. Boris Pasternak falará, a respeito de *O inspetor geral*, de uma 'musculatura da imaginação'. Longe de tolher o ator, essa maestria do movimento cênico desenvolve nele, ao contrário, uma 'civilização da imaginação', que ela libera, oferecendo-lhe um estoque de combinações variadas para alimentar improvisações eficazes. Por meio da utilização racional e consciente de seu corpo, o ator que se impõe no palco está livre de toda imitação da vida e pensa através de imagens. O jogo físico está associado, até mesmo assimilado, a uma atividade que é intelectual.

Resulta um trabalho plástico e rítmico em oposição à memória afetiva de Stanislavski.

É por meio de uma luta das forças em jogo, e numa formulação conflituosa, que a atuação alcançará seu mais alto nível de expressividade, encontrará a sua 'acuidade'. Nesse sentido, a biomecânica meyerholdiana carrega também uma dupla marca, a de uma época que tornou possível a sua cristalização, e, ao mesmo tempo, a de um retorno às fontes do teatro, em particular do teatro oriental (artes marciais). É, sem dúvida, por meio desses paradoxos que a biomecânica pode interessar, hoje, não como um modelo para ser reproduzido, mas como um momento para ser questionado, levando em conta, nessa indagação, tanto a progressão atual das ciências biológicas e bioquímicas, como o fato de que Meyerhold, mais tarde, assimilará o aparelho físico do ator a um instrumento de música com amplo diapasão no que se refere às suas potencialidades individuais, criativas e poéticas.

Em seu livro de correspondências com o polonês Jerzy Grotovsky, *A terra de cinzas e diamantes*, o italiano Eugenio Barba escreve:

“Não é uma história de amor aquela entre Sulerjitzki e Stanislavski? E Vakhtângov? Não foi uma verdadeira história de amor atormentada e infeliz a fecundar a relação entre Stanislavski e Meierhold? Ou entre Eisenstein e Meierhold? A paixão amorosa, hoje em dia, é vista unicamente sob a dimensão erótica. Por isso é quase impossível compreender o termo 'Mestre' em toda a sua densidade. E torna-se difícil ir além do óbvio, de conceitos como influência, método, fidelidade ou infidelidade. Como se o Mestre não fosse aquele que se revela para desaparecer. Como se a sua ação consistisse em ensinar e seduzir. E não fosse, em vez disso, uma fatigante premissa para a descoberta da própria solidão, criativa e sem luto.

Gárin, Meierhold e Zinaida Raikh durante ensaio de *A Batalha Decisiva* Moscou, 1931

FONTES DA PESQUISA

GUINSBURG, Jacob. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. Editora Perspectiva – Coleção Estudos, São Paulo, 2001 (www.editoraperspectiva.com.br, 11-3885-8388)

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea**. Coleção Folhetim/Ensaio do Teatro do Pequeno Gesto e Letra e Imagem. Rio de Janeiro, 2006. Organização: Fátima Saadi. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi.

(folhetim@pequenogesto.com.br, 21-2205-0671)

BARBA, Eugenio. **A terra de cinzas e diamantes**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. Editora Perspectiva – Coleção Estudos, São Paulo, 2006. (www.editoraperspectiva.com.br, 11-3885-8388)

II MOSTRA LATINO-AMERICANA DE TEATRO DE GRUPO: O FOGO SÓ TÁ ESQUENTANDO

Marília Carbonari*

Quando estamos na escola, aprendemos que o Brasil é o maior e mais importante país da América Latina, que o Chile e a Argentina têm o melhor ensino público e que são países com uma cultura culta, européia; aprendemos que a Bolívia só tem índios e que é muito pobre, que o Haiti só tem negros e é uma bagunça; então a TV e jornais nos ensinam que aqui "embaixo" somos todos "terceiro mundo", que "Os Americanos" são aqueles nascidos nos Estados Unidos. Também nos ensinam que embora sejamos todos pobres aqui "embaixo", não somos todos iguais, pois falamos línguas diferentes e temos rostos diferentes. Pois bem, isso é o que nos ensinam... mas, o que fazemos disso? Por muitos anos, temos feito bem nosso "dever da escola", e vivemos separados de toda América hispânica e das outras regiões de nosso país. Mas, curiosamente, ao longo de todo esse tempo, várias vezes esse quadro começou a se transformar, talvez seja isso que esteja acontecendo agora, então, o que vamos fazer?

...

A primeira semana de maio deste ano, não foi marcada apenas pelas grandes manifestações de trabalhadores no 1° de Maio por todo o continente. Tivemos em São Paulo outro encontro de trabalhadores, tão entusiasmados quanto seus colegas, pois sentíamos que algo diferente estava acontecendo. É comum a presença de peças latino-americanas em festivais de teatro no Brasil, porém isso não significa que essas produções sejam colocadas em debate, nem que aconteça de fato uma troca artística entre os participantes.

A Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, da Cooperativa Paulista de Teatro, nasceu exatamente da necessidade de uma discussão mais aprofundada entre as produções cênicas nos diversos cantos de nosso continente. Percebeu-se que apenas a apresentação de espetáculos e uma conversa ou outra no corredor não dariam conta da importante discussão sobre a produção teatral latino-americana como elemento essencial para a compreensão do que significa a "nuestra américa" aqui e agora.

Poderíamos falar sobre cada peça e a diversidade das formas e assuntos do teatro visto na II Mostra, porém o que esse encontro tem de mais importante está além das apresentações. O grande diferencial que marcou a Mostra desde o começo, além da permanência por toda semana de todos os grupos, foram as trocas diárias nas Demonstrações de Trabalho realizadas por cada um deles.

Espetáculo do Teatro de Los Andes

Adoniran Barbosa, famintos por saber mais sobre o grupo e o trabalho apresentado no dia anterior. Pegávamos nosso jornal diário da Mostra, o "Latino-americano" e, lendo as críticas, ainda com sono pelo trabalho intenso, despertávamos com a idéia da troca que estava por vir. Então, o grupo falava de seu trabalho, sua história e (às vezes) propunha um exercício ou mostrava vídeos de outros trabalhos. Era visível o envolvimento de todos os participantes, aquela relação de trabalho de grupo, a história da construção de um coletivo e sua luta para fazer teatro no contexto de nossos países e regiões era algo que aproximava todos. Misteriosamente a "barreira" da língua, da distância, das particularidades locais desaparecia diante da enorme identificação de um contexto vivido no dia-a-dia.

Para "levantar as bolas" do debate, duas mesas foram organizadas com críticos e dramaturgos de todo continente. A nossa ignorância sobre a produção dos outros países latino-americanos pedia uma mesa inicial que compartilhasse esse panorama levantando as questões relevantes para essa produção. De uma forma bem característica, todos que estavam na mesa falaram sobre a complexidade de nosso teatro. Segundo a crítica cubana Vivian Tavares, "a dialética entre unidade e diversidade" marcava a maioria das obras latinas. Além disso, foi destacado o cunho humanista e social das peças e uma postura marcante contra o sistema capitalista. Outro tema percorrido por todos foi a questão da identidade, da construção de falsos monolitos baseados na negação do outro. Vivian falou também sobre a tradição dramatúrgica argentina como um paradigma para a América Latina, depois prosseguiu apontando como nosso teatro desenvolveu uma escrita direcionada para a cena. Finalmente, todos tocaram na latente questão política que perpassa todos os campos, que nos faz ignorar o outro, negá-lo, ou, como nesse encontro, "descobri-lo". É nesse trânsito, no cotidiano concreto, nas contradições encobertas que o teatro pressente, revela e expõe sinais da vida social que às vezes, em outros campos, demorarão em tornarem-se evidentes.

A mesa seguinte foi pensada a partir de conversas com os participantes da primeira edição da Mostra em 2006. Debateu-se muito sobre a deficiência da organização dramatúrgica no trabalho do teatro de grupo. Nesse caso, a questão não se colocava apenas na dramaturgia das palavras em cena, mas na construção do material em forma de discurso teatral, envolvendo a palavra, a atuação, o som, luz, cenários, tudo. A tentativa de aprofundar um tema específico na segunda mesa da Mostra parece avançar na criação de um espaço de reflexão especializada sobre o fazer teatral. Os depoimentos da dramaturga cubana, Raquel Carrió e do dramaturgo brasileiro Sérgio de Carvalho, contribuíram muito para a compreensão da função do discurso dramatúrgico na cena. O fim da separação entre teoria e prática foi assunto recorrente nas duas exposições, Raquel Carrió complementou a idéia dizendo que fazer "o conceito (a teoria) sair da prática é uma luta contra a alienação e o idealismo". Também falaram sobre a criação coletiva como um aprendizado comum, e que nesse contexto o dramaturgo deve se deixar transpassar pelos elementos cênicos. Sérgio fez um breve e importante histórico do debate sobre o teatro de grupo no Brasil. Falou sobre as experiências formais ao longo dos anos, e como Brecht influenciou de maneira decisiva o desenvolvimento de tais experimentos em todo o continente. O dramaturgo traçou um paralelo da experiência brechtiana com a produção do teatro de grupo na América Latina, atentando para o forte diálogo com a rua, com o contexto social (não-privado), explorando as contradições na busca da sua superação. Tudo isso está presente no nosso teatro ao longo dos últimos 40 anos.

Esses dois debates somados à publicação diária de um jornal da Mostra, com críticas e reportagens sobre o que aconteceu e o que ia acontecer, "jogava lenha na fogueira" da recepção dos espetáculos e das Demonstrações de Trabalho. A partir do contato diário no hotel, no restaurante, nos bancos do Centro Cultural São Paulo, as conversas esquentavam entre os participantes e o público que acompanhava a Mostra. Mas era nesse espaço de trabalho, nesses encontros matinais que o debate podia ser coletivizado, que as questões eram abertas e as diferenças e igualdades apareciam.

O espaço aberto nas Demonstrações de Trabalho nos dava a possibilidade de compreender as questões que instigavam nossos companheiros teatreiros de outros lugares. A opção estética, a atitude dentro e fora da cena, a importância do resgate da memória de todo um povo, tudo isso fazia daquela "demonstração" uma experiência real, um aprendizado e uma troca sobre como cada coletivo responde artística e socialmente às questões colocadas para a cena, uma cena que explodia e passava para a atitude do artista na sociedade, a compreensão da arte como fenômeno social de intervenção. Nas falas, nas perguntas, nos comentários, visões de mundo eram reveladas.

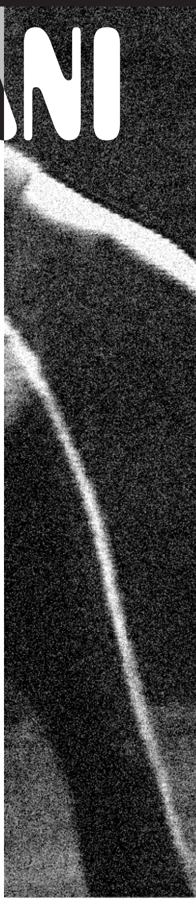
Nas entrelinhas desses encontros, colocou-se uma questão que talvez possa ser um tema para a próxima Mostra: o que é um grupo de teatro? Diante de tantas experiências, de tantos pontos de vista e formas de se organizar e criar teatralmente, o que seria um teatro de grupo? Sem definições fáceis ou prévias, começamos uma investigação velada nesses "troca-trocas" matinais. Vimos e ouvimos grupos que se uniram por um objetivo de intervenção política direta; outro que foi criado a partir de uma ou duas pessoas que tinham uma proposta para a cena; tinha aquele em que o teatro mostrou-se um instrumento de combate, uma postura composta de inúmeras frentes de intervenção; teve outro que segue uma tradição quase familiar do artesanato cênico, que conta uma história criada "da sala de casa para o mundo"; teve também os que se reuniram há pouco tempo para experimentar linguagens em cena; e uns que fazem da cena uma festa de dança e música, ou de composição pirotécnica; tinha um que deseja romper com a expectativa do texto ensaiado, das reações prontas; e finalmente tivemos outro que faz da memória força viva, um grito para todo o continente, como uma voz que vem de dentro das minas de prata que esvaziaram montanhas inteiras nos Andes vizinhos. Foram muitos, temos milhares mais de grupos América afora. O que nos une? O que nos separa?

A questão latente de "quem somos nós?" não espera resposta fácil, mas instiga caminhos desconhecidos, ignorados, que até agora pertenciam a outrem, mas até quando? A opção de chamarmos grupo? De nos unirmos? De unirmos nossos grupos com outros tantos? Por que isso acontece? O que isso quer dizer? Certamente esses encontros não podem parar por aqui!

Mais informações, notícias, a programação completa da Mostra e o download de todos os jornais da Mostra, acessem: www.cooperativapaulistadeteatro.com.br

Marília Carbonari *é atriz e pesquisadora de teatro.*

OFICINA TRABALHO COM OS OBJETOS: UMA ETNOGRAFIA DE COM O GRUPO YUYACHKANI



Narciso Telles*

O Grupo Cultural Yuyachkani surgiu em 1971 como uma atitude de fortalecer a relação entre o teatro peruano e a história de seu país. Os atores do grupo Ana Correa e Augusto Casafranca comentam essa primeira fase do grupo: "no queríamos hacer un teatro tradicional ni un teatro que se divorciara de la realidad" (1994). Nessa etapa, uma das grandes referências era a obra e o pensamento de Bertolt Brecht. Ao direcionar sua produção para um público excluído e marginalizado, esse coletivo entrava em contato com as diversas culturas que compõem a sociedade peruana. Assim, sob os preceitos de Brecht, o Yuyachkani também percebia na cultura popular peruana um rico material para seu trabalho. Alguns espetáculos dessa etapa foram *Puño de cobre* (1974), *La Madre de Brecht* (1974), *Allpa Rayku* (1978) e *Los hijos de Sandino* (1981).

No início dos anos de 1980, com a profissionalização e com a montagem do espetáculo *Los músicos ambulantes* (1983) – espetáculo que até hoje faz parte do repertório –, o grupo vai buscando um maior equilíbrio entre forma e conteúdo e uma definição sobre o trabalho de ator que desenvolve e que desejaria desenvolver.

A preocupação a partir desse momento estava centrada na questão técnica da atuação sem perder de vista a função social do artista e tinha relação direta com duas experiências vivenciadas pelo Yuyachkani: o encontro com Eugenio Barba e o Odin Teatret em 1978 e a criação das pasacalles.

A presença e a influência do pensamento-prática de Eugenio Barba na América Latina é algo inegável. Vários são os grupos e artistas nos diversos países do continente que trabalham a partir dos preceitos da antropologia teatral. Ian Watson (1993) revela que Brecht, Grotovski e Barba são os três teatrólogos europeus que mais influência têm na produção teatral latino-americana. Porém, diferente de seus precedentes, Barba e o Odin têm sua relação fortemente alicerçada por seguidas vindas à região, desde os anos de 1970 e, a partir dos anos de 1980, quase ininterruptamente, participando de seminários, festivais, oficinas, seções e demonstrações de trabalho, a convite de grupos e instituições culturais (MASGRAU in BARBA, 2002, p. 74).

Essa presença constante dinamiza o conhecimento e os métodos de trabalho e "treinamento" do grupo. O Yuyachkani teve seu primeiro contato com o Odin no ano de 1978, quando o mesmo participava do Encontro de Teatro de Grupo em Ayacucho, organizado pelo grupo Cuatrotablas. O impacto foi intenso como comenta Miguel Rubio:

"el "Encuentro de Ayacucho" a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha forza, la central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques, ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de la comunicación que van más allá de las palabras, lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, plateando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que – ahora hay reconocerlo – caímos muchos de los que llevábamos al pueblo las "ideas correctas". Ésta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos (ZAPATA, 2001, p. 146).

O comentário de Rubio pontua a mudança de rumo, no campo do trabalho atorial, ocorrido no Yuyachkani a partir de então. De um teatro cujo foco estava centrado no ator-militante, ou seja, num ator que compreende criticamente seu meio social e utiliza a palavra como instrumento teatral de percepção e discussão do mundo, passa à compreensão de um ator que percebe e trabalha, a partir de seus referenciais culturais, seus canais psicofísicos na construção de uma dramaturgia própria, por um procedimento de "treinamento" contínuo. A concepção do exercício e do ofício atorial ganha uma maior complexidade sem perder de vista seu posicionamento e sua função social.

A pedagogia do Yuyachkani pode ser dividida em três frentes de ação: um trabalho mais relacionado ao teatro comunitário, com atividades em diversos distritos de Lima e cidades do interior; as oficinas de auto-estima "cenário do mundo interior" oferecidas pelas atrizes para mulheres e dirigentes populares vitimadas pela violência civil peruana; e as oficinas de formação teatral que visam instrumentalizar tecnicamente atores a partir da experiência do grupo.

Selecionamos para análise a Oficina de Trabalho com Objetos, ministrada pela artista-docente Ana Correa e direcionada à formação atorial.

O primeiro encontro da oficina aconteceu em 27/07/04. Assim que chegamos à Casa de Yuyachkani, uma residência localizada num bairro operário da capital peruana, com suas paredes e portas vermelhas e verdes, o encantamento foi geral. Ficamos absolutamente extasiados com a dimensão e a organização do espaço: um escritório, uma sala de arquivo, uma sala de máscaras, cozinha, uma biblioteca/videoteca, uma sala menor para as oficinas de confecção de máscaras e adereços e uma sala de trabalho na qual o grupo treina, ensaia, ministra oficinas e apresenta seus espetáculos.

Entramos na sala e começamos um ritual que foi repetido em todos os encontros: tiramos os sapatos, deixamos mochilas e bolsas num espaço reservado da sala, colocamos nossas roupas de trabalho. Cada um escolheu um espaço na sala, sentou e se concentrou até o inicio do trabalho.

Nesse dia, iniciamos o trabalho com uma exposição oral da oficineira sobre o grupo, sua trajetória pessoal e o tipo de trabalho a desenvolver ao longo da semana. Em seguida começamos o aquecimento físico (corpo e voz): exercícios de respiração baseados na yoga e no tai-chi; exercícios de emissão sonora (vocais, ressonância), alongamento e atividades que produzissem no corpo uma energia concentrada extracotidiana, uma presença, para assim iniciarmos o trabalho com os objetos. Passávamos de um momento para outro do aquecimento buscando uma fluência, e não parando uma atividade para iniciar outra. Esse aquecimento, que se repetia

Oficina Yuyachkani

também em todos os encontros, durava aproximadamente uma hora e meia. Boa parte do aquecimento foi trabalhada a partir de estímulos musicais.

O objeto selecionado, nesse dia, foi a cadeira. Cada participante escolheu, dentre as cadeiras disponíveis na Casa, uma que fosse do seu gosto para trabalhar. Esse primeiro contato com o objeto – uma escolha pessoal – já imprime um movimento relacional entre o aluno e a cadeira. Seguindo as orientações de Ana, realizamos as seguintes etapas: a) perceber corporalmente o objeto: maneiras de sentar, carregar, soltar, pular. Sempre partindo de verbos de ação; b) trabalhar o objeto como brinquedo: imaginar-se criança brincando com a cadeira e as infinitas possibilidades desse jogo; c) selecionar de todo o repertório adquirido cinco maneiras de sentar, três de carregar e soltar, uma de tomar o objeto como brinquedo; d) organizar uma seqüência lógica com o material selecionado, isto é, cada participante seleciona de todas as etapas anteriores de trabalho momentos de improvisação, que julgar importantes, e constrói um novo arranjo com esse material, em uma seqüência que se apresente com certa coerência para quem a realiza. Essa etapa é uma das mais importantes no processo de improvisação desenvolvido pela antropologia teatral, pois aprimora no aluno a capacidade de seleção de seu repertório, a partir de escolhas pessoais; e) trinta minutos de trabalho de repetição e fixação da seqüência; f) apresentação individual da seqüência para os demais participantes.

Ao término das apresentações, Ana fez algumas observações sobre o que vimos, pontuando os aspectos que mereceriam um melhor trabalho e o que foi bom. Em seguida, foi aberto o espaço para que aqueles que quisessem comentar o que fizeram e viram. Essa parte final do encontro era o momento de avaliarmos o trabalho realizado, socializar nossas dificuldades e facilidades, e dialogar com todos. Todos os comentários apresentavam-se como um componente de observação externa ao fazer, natural para quem conduz uma oficina, porém não eram puramente informações teóricas, mas inquietações e observações intimamente relacionadas à sua prática, como atriz dentro de um grupo. Por exemplo, um comentário seu acerca da minha seqüência, pontuando aspectos relacionados ao tônus muscular e à necessidade de precisar melhor a passagem de um momento para o outro. Não há dúvida de que a trajetória pessoal imprime ao artista-docente um modo de direcionar a relação ensino-aprendizagem, especialmente na área de Artes, pois aqui, como vimos, todo o comentário, feito após a sessão de trabalho, estava atrelado ao trajeto artístico de Ana, revelado em sua demonstração técnica.

Antes de deixarmos a sala de trabalho, Ana nos solicitou que trouxéssemos para a próxima aula um par de sapatos.

No dia seguinte (28/07/04) chegamos todos juntos, e como no dia anterior, a aula começou pontualmente no horário com todos os participantes já prontos para o inicio do trabalho. Realizamos toda a seqüência de aquecimento. A continuidade de um aquecimento físico proporciona ao corpo um ganho, gradativo, de precisão, abertura, agilidade para o trabalho. Isso foi sentido por nós no decorrer dos dias.

O objeto a ser trabalhado foi o sapato. Antes de iniciar o

exercício, Ana falou da importância e da função do sapato numa sociedade economicamente pobre como a peruana: ter um sapato garante um status social privilegiado em relação àquele que não o possui. Nesse momento, mais uma vez o material de trabalho foi contextualizado, o que, ao nosso entender, pode possibilitar um processo de trabalho diferenciado.

A atividade era direcionada para a questão: como desenvolver a criação do personagem a partir do sapato. E seguia a seguinte seqüência: o primeiro momento tinha como objetivo descobrir as possibilidades de relação entre o ator e seu próprio sapato. Laboramos formas variadas de andar, calçar, pisar, e outros verbos de ação (conforme mencionamos no trabalho com a cadeira), entendendo o sapato não como um elemento externo ao corpo, mas como o definidor e condutor de nossa atitude corporal. Durante aproximadamente 30 minutos ficamos realizando esta atividade. Ao término, cada um mostrava ao grupo o sapato que havia trazido e jogava num "monte", onde eles eram misturados. Um a um ia ao "monte dos sapatos" e retirava um par que desejasse trabalhar, diferente do seu, para a segunda etapa do exercício.

Naquela etapa, o objetivo era buscar formas corporais e investigar possibilidades de movimento a partir dos sapatos. Andamos pelo espaço percebendo o formato, tamanho, peso do sapato e experimentando novas atitudes corporais, que nasciam do movimento, e sua relação com o objeto. Tanto esse trabalho quanto o anterior eram feitos individualmente, não havia nenhuma proposta de buscar uma relação com outro participante.

Passada essa etapa, formamos um coletivo no canto direito da sala e, em diagonal, iniciamos uma caminhada em grupo sob a orientação de Ana, que ia mudando as circunstâncias a cada momento: pés pesados, chão escorregadio, chão quente, sapatos apertados, sapatos que comandam o nosso corpo. Foi um momento interessante. Pela primeira vez exercitamos a coletivização do grupo de alunos.

Nesse mesmo encontro (28/07/04), no horário da tarde, ao adentrarmos na sala de trabalho, encontramos uma outra disposição espacial. Num determinado espaço havia várias almofadas no chão em semicírculo e um tapete sobre o qual estavam dispostos diversos objetos: sapatos, máscaras, instrumentos musicais e bastões. Após a entrada de todos os participantes, a porta da sala foi fechada e Ana iniciou sua demonstração chamada "como uma atriz se prepara", na qual apresentava os princípios norteadores de seu treinamento e de sua pesquisa dentro do grupo. A demonstração teve inicio com o aquecimento corporal, voz e respiração - um despertar do corpo para o trabalho cênico com base em exercícios de yoga e tai-chi.

No campo teatral, as demonstrações práticas - demonstrações de trabalho - têm ganhado evidência junto aos artistas que a utilizam com a intenção didática explícita ou não de apresentar seus procedimentos de criação e "treinamento". No campo educacional, a demonstração didática é uma técnica de ensino utilizada nas disciplinas tecnológicas e de artes, que, em um primeiro momento, tinha por objetivo capacitar o aluno para o trabalho puramente mecânico. Ele observava a demonstração do professor para em seguida repetir os procedimentos. Com o advento da prática pedagógica mais crítica e reflexiva, essa visão puramente mecanicista vai perdendo força e a demonstração didática ganha novos contornos (VEIGA; 1991, p. 133-134).

Uma pura demonstração de procedimentos que garantem um resultado adequado, passa a constituir mais um elemento metodológico que, vinculado a outros, proporciona ao aluno construir sua própria percepção do mundo a partir da experiência, articulando trabalho intelectual com trabalho prático. Ao observar como o artista-docente maneja seu instrumento de trabalho, o aluno pode perceber, com mais clareza, as possibilidades de desenvolvimento de seu trabalho em cada atividade proposta.

A observação de uma demonstração vai muito além de uma simples cópia do que é observado. O processo de aquisição de conhecimento teatral, no caso do ensino de interpretação no ocidente, passa pelo indivíduo aluno e por suas informações corpóreo-sensoriais. Era perceptível que, no encontro posterior, a demonstração de vários dos participantes da oficina ampliou a percepção e a compreensão das atividades propostas, o que possibilitou uma maior dinâmica no processo de trabalho.

A respeito da demonstração didática, Ilma Veiga (1991) relacionou uma série de objetivos, dos quais escolhemos os seguintes:

- aprofundar e consolidar conhecimentos;
- ilustrar o que foi exposto, discutido ou lido;
- estimular a criticidade e a criatividade;
- propor alternativas para resolver problemas.

A organização da demonstração também exige do professor um planejamento de forma a explicitar com clareza todos os objetivos, apresentar um roteiro da demonstração para que o aluno tenha a compreensão de todas as etapas do processo de trabalho. A demonstração deve acontecer num ritmo que possibilite o acompanhamento dos alunos, fornecendo as explicações necessárias sobre o que está fazendo e quais os procedimentos acionados, clareando seus conceitos e princípios de trabalho.

A demonstração de Ana Correa segue este trajeto. Vemos um roteiro – passo a passo – dos procedimentos acionados, suas fontes de pesquisa e, principalmente, as dificuldades enfrentadas pela atriz nesse percurso ao "ator múltiplo". Essa demonstração, como também nas dos demais atores do grupo, evidencia uma outra variação da idéia da "troca" apresentada por Barba: demonstração é também uma forma de encontro e intercâmbio entre os presentes, na qual é explicitado com maior precisão seu modo de fazer teatro (WATSON, 2000; CRUCIANI & FALLETTI, 1999).

A demonstração contextualiza o conhecimento que vai sendo construído no decorrer dos encontros. A própria oficineira em entrevista afirma: "então, quando entregamos essas técnicas, quando eu as entrego aos alunos, entrego também o contexto: quando a encontrei, como a encontrei. É importante contar a fonte e dizer para eles de onde veio".

Contextualizar o conhecimento possibilita ao aluno uma maior compreensão de toda a experiência vivida pelo artista-docente, de suas tensões e enfrentamentos diante desse elemento técnico, e re-configura uma relação que não estará baseada na estrutura autoritária de poder (FOUCAULT, 1996), que muitas vezes garante ao professor uma incomunicabilidade com seus alunos e o estabelecimento não de uma troca, mas de uma ordem no processo de ensino-aprendizagem.

O "contar a fonte" significa explicitar aos participantes que o conhecimento trabalhado se insere no trajeto de aprendizado do próprio artista-docente. Esse modo de ensinar explicitando as fontes possibilita ao aluno perceber que seu professor também se encontra num processo de formação contínua, sendo "um aprendiz com experiência".

Durante todo o aquecimento a atriz, sem parar seu trabalho, discorria sobre o sentido daquela determinada atividade. A seguir, ela iniciou o trabalho com o bastão, buscando a atenção, a precisão e um

estado de energia pleno. Ana realizava uma seqüência de movimentos com o bastão e gradativamente o exercício ia ganhando complexidade. No segundo momento, tratou do jogo da máscara teatral dividindo-o em três pequenas partes: uma primeira com a demonstração do uso da máscara, tal como trabalhado pelos atores do Yuyachkani.

Na segunda etapa do jogo das máscaras, Ana apresentou uma máscara que encontrou em sua pesquisa pessoal nas comunidades peruanas e em sua relação com uma determinada dança tradicional. Por fim, apresentou o "nariz do clown" e o processo de nascimento de sua palhaça, partindo da máscara e dos sapatos.

Das máscaras, Ana passou a trabalhar com objetos, apresentando-os seqüencialmente em seu processo de pesquisa atorial: variações de peso, possibilidade de estabelecimento da relação objeto/ator, variações de tempo e duração no manejo do objeto, caminhos de construção de personagens a partir da relação com os mesmos. Por fim, Ana leu um trecho do livro *O ponto de mudança* de Peter Brook sobre o trabalho do ator.

No encontro seguinte (29/07/04), cada participante deveria trazer um casaco ou um cachecol para o trabalho. Eu trabalhei com o casaco. Como nos encontros anteriores iniciamos com o aquecimento corpóreo-vocal e, em seguida, o trabalho com as roupas. Escolhi um local no espaço, sentei e coloquei o casaco na minha frente. Seguindo as instruções de Ana, comecei pelo contato tátil e visual com o casaco, percebendo todos os detalhes. Passei a pesquisar o peso e o volume da roupa e como poderia construir imagens a partir dele junto ao meu corpo. Após essa primeira etapa, começamos a laborar com os verbos de ação: vestir, tirar, lançar, apertar, brincar (como criança). Realizei essa mesma seqüência com os sapatos, o que já se apresentava com certa familiaridade. A cada ação ia modificando a intenção, o ritmo da própria ação e da passagem de uma ação para outra. Todo o trabalho era observado pela artista-docente que fazia, poucas vezes, algumas observações pontuais para aqueles que se prendiam a uma determinada ação ou ritmo não investigando outras possibilidades de trabalho com as roupas. Passado esse momento, Ana nos solicitou que construíssemos uma seqüência com cinco momentos do trabalho desenvolvido anteriormente. Chamou-nos a atenção para perceber mais precisamente a relação roupa/corpo, as transições das ações e a precisão dos movimentos. Ficamos aproximadamente trinta minutos. Organizada a seqüência, e após um breve intervalo, cada participante fez sua apresentação. Logo após, Ana e todos nós falamos sobre o desenvolvimento do trabalho e as demonstrações dos colegas. Um dos comentários de Ana nesse encontro foi que, no Peru, o casaco adquire ao ser trabalhado cenicamente uma força opressora, pois seu uso marca simbolicamente a brutalidade, a violência e a opressão vivida pela população nos anos do Governo Fujimori e do Sendero Luminoso. Em ambas práticas autoritárias – militar e de extrema esquerda – foram mortos um número significativo de civis em várias regiões do país.

No último dia de oficina (30/07/04), a proposta de trabalho foi: do repertório criado e desenvolvido nos encontros, que elaborássemos uma pequena cena – seqüências de ações - a ser apresentada no final da aula para um pequeno público (atores do Yuyachkani e alunos de Ana do Teatro Universitário da PUC - Lima). Organizamos coletivamente, com a participação efetiva da oficineira, um pequeno roteiro que alternava momentos coletivos (com todo o grupo) e momentos individuais (com a participação de apenas alguns alunos). Dentre os escolhidos para o trabalho individual, minha seqüência foi uma delas, passei então a ensaiar minha seqüência, deixando-a a mais limpa possível. Após a apresentação, Ana pediu que sentássemos em roda e fez uma breve avaliação da oficina, ressaltando os aspectos que havia observado em cada um de nós e que mereceriam um maior apuro. Cada participante pôde também tecer seus comentários do curso, que eram atentamente escutados pela artista-docente. Pela avaliação geral do grupo, o curso foi importante na medida em que possibilitou a muitos participantes trabalhar com determinados procedimentos técnicos que não conheciam e, para outros, a oportunidade de retomar o trabalho com os objetos e perceber a dimensão que esse treinamento pode operar no trabalho atorial e cênico. Penso que a oficina foi muito além da transmissão de conhecimentos técnicos, proporcionou-nos conhecer uma ética de trabalho artístico-pedagógico desenvolvido pelo Yuyachkani: na qual toda técnica pressupõe um compromisso ético de quem a maneja.

Fazendo a oficina do Yuyachkani, pude perceber uma didática que se fundamenta no processo de ensino-aprendizagem direcionado para a busca de um novo "actor y um teatro vivo donde el actor sea o centro de la búsqueda y la experimentación" (MARTALLANA, 1995, p. 52). Como nos disse Ana Correa:

"é isso que eu digo permanentemente aos alunos: roubem os princípios e experimentem em vocês, porque o caminho natural de um ator ou atriz é ser professor. É o caminho natural dos artistas no Peru, os bailarinos mais experientes ensinam aos jovens, por isso eu tenho que preparar vocês e dizer que não levem o que digo, podem escrever, mas experimentem, porque o que estou ensinando é o que eu tenho experimentado.

As palavras de Ana Correa confirmam os princípios norteadores da pedagogia do Yuyachkani. Uma pedagogia que se gesta no pensamento brechtiano, na cultura popular peruana, consolida-se a partir de suas experiências de rua e com a influência da antropologia teatral que leva os artistas-docentes ao aprofundamento técnico de suas potencialidades, na busca de um ator múltiplo que responda com propriedade à sua arte e à sociedade na qual está inserido.

Trabalho com Objetos

**Narciso Telles* é ator, pesquisador e professor de teatro.

FACES DA MESMA MOEDA

Valmir Santos*

Brasil, novembro de 2006, ano da Copa do Mundo na Alemanha – diga-se, sem que nenhum dos dois países, ao cabo, se consagrasse campeão no futebol. Naqueles dias, uma coordenada de tempo e espaço põe a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz e o encenador alemão Frank Castorf sob a perspectiva do conterrâneo dele, o dramaturgo Heiner Müller. O coletivo estréia em Porto Alegre sua versão de *A missão (lembrança de uma revolução)*. Já o diretor artístico do teatro-companhia Volksbühne, em Berlim, mostra em São Paulo, com elenco brasileiro, a sua peculiar simbiose da mesma obra com *Anjo negro*, uma das tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.

Em ambas as trajetórias aqui em relevo, vividas sob realidades sociais, culturais e artísticas tão diametralmente opostas em seus respectivos continentes, europeu e sul-americano, Castorf e Ói Nóis expressam em comum uma visão marxista do mundo. Cada um a seu modo, são criadores que põem lenha na arte do teatro como fogueira a iluminar dias melhores para a humanidade, preservados os devidos questionamentos e ceticismos sem fim.

Dando seqüência a uma das suas linhas de pesquisa que denomina Teatro de Vivência, o Ói Nóis sucede *Aos que virão depois de nós — Kassandra in process* (a partir de novela da também escritora alemã Christa Wolf) com *A missão* e expõe um raro senso de coerência e perspicácia para com o espírito beligerante de sua época, um mundo em que a condição de estrangeiro dentro da própria casa é cada vez mais corrente, para não dizer da desconfiança do vizinho, o outro a quem se atribui insistentemente a pecha de bárbaro, quando não se atenta para o próprio quintal.

Missão/Anjo Negro
Com direção de Frank Castorf

Se os pressupostos do Teatro estão na sua disponibilidade para o encontro – o ator, o público, o dramaturgo, a música, o espaço cenográfico, os figurinos, o desenho de luz, o suor, etc.– então, acrescentar-lhes a "vivência" pode soar redundante. Pode, mas não no caso da tribo gaúcha, que nasce sob o signo da ditadura militar, 29 anos atrás, e conhece profundamente a necessidade de se riscar o chão para dizer a que veio; imbrica veredas da crítica e da estética – para não falar da rima ética.

Como remanescente dos fundadores, o atuador Paulo Flores espelha a linha evolutiva do núcleo. É tocante a forma como, particularmente nessa mais recente montagem, ele defende o seu personagem, o zelo com o enunciado de cada palavra, posicionando-se como um igual entre aqueles que chegaram depois ao núcleo. As novas gerações, de sua parte, posicionam-se sem a reverência óbvia ou submissa ao "mestre" – pelo menos isso não transparece na cena.

Ao contrário, a tônica é do movimento coral, a contra-regragem em fluxo, o vaivém de personagens que transitam o campo de visão do espectador – ele também estimulado a locomover-se, imiscuir-se como que por dentro do espetáculo. Mais uma vez, a "vivência" se justapõe aqui de forma concreta. Pouquíssimos conjuntos brasileiros alcançariam, hoje, o grau de elaboração do Ói Nóis nessa linha de pesquisa, são tantas as mutações por que passa sua sede, a Terreira da Tribo, que seus artistas-criadores e seus espectadores têm a percepção elevada à décima potência a cada vez que adentram naquele barracão.

Não se vai aos espetáculos do Volksbühne e do Ói Nóis com miopia política. Tudo que se defende em cena equivale a um dique. É preciso resistir à avalanche consumista que transforma tudo e todos em moeda local e global. A sincronicidade com a obra de Müller, portanto, tem suas razões, sendo uma das principais delas a busca de consciência crítica, sem prejuízo da experimentação estética.

As plataformas, vemos, são radicais. Castorf pisa em solo brasileiro para cutucar com vara curta aquele que é tido como maior autor do país em todos os tempos, outrora visto de soslaio porque "pornográfico". Elege justamente Nelson para tocar na ferida do racismo à brasileira, que deduz dissimulado. Em *Anjo negro de Nelson Rodrigues com a lembrança de uma revolução: a missão de Heiner Müller*, título grafado assim, longo e desestabilizador das convenções (alguém aí lembrou de *Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Dr. Fausto de acordo com o espírito de nosso tempo*, que o Ói Nóis montou em 1994), enfim, na peça conjugada o casal Ismael e Virgínia tem sua tragicidade suburbana colada às desesperanças daqueles que foram enviados para inflar uma insurgência em terras jamaicanas, no pós Revolução Francesa (1789), os protagonistas Sasportas, escravo liberto do Haiti; Galloudec, camponês da Bretanha; e Debuisson, médico filho de escravocratas.

Tal Medéia e Jasão no clássico de Eurípides (inclusive, revisitado pelo próprio Müller em *Medéia Material*), Virgínia e Ismael nutrem ódio que é ancestral e vaza para seus filhos. Os três primeiros meninos são assassinados pela mãe, enquanto a única menina, fruto da traição de Virgínia com o cunhado, viverá uma relação incestuosa com Ismael, o padrasto. Em se tratando de Nelson, as poucas linhas anteriores não dão conta do emaranhado de fatalidades sem fim, inclusive com direito a um coro à moda do teatro grego.

Nesse exercício de contraposição – ele gosta de se meter onde teoricamente não é chamado –, Castorf comete uma desconstrução literal. Sua *Missão/Anjo negro* promove uma devassa no cotidiano tatibitate do morro ou favela para instaurar a discórdia. Faz Müller rasgar Nelson com estridência. A começar pela composição do elenco: opta por um ator branco no papel do negro Ismael e uma atriz negra na pele da branca Virgínia. A parede de compensado com a qual o público se depara no início, tomando a boca de cena por inteiro, não demora a vir abaixo. Aos poucos, tudo vai se decompondo, humana e materialmente falando, metáfora para desvelar as contradições em tempos de cotas raciais num país que tem pouco mais de 500 anos e a história oficial diz que a escravidão foi abolida há pouco mais de um século.

Faz 15 anos que Castorf está à frente do Volksbühne, cuja sede fica na Praça Rosa Luxemburgo, na capital alemã. O espaço é fruto de movimento operário de 93 anos atrás, cravado no Centro Antigo de Berlim. É um teatro com vocação para resistir (foi destruído na Segunda Guerra Mundial) e abrigar experimentos radicais já praticados por nomes como os do diretor Erwin Piscator e do dramaturgo Heiner Müller.

Cultura versus Arte

A muralha que separa Cultura e Arte sofre abalos, e não é de agora. As fissuras são mais perceptíveis na esfera pública, quando estão em jogo noções identitárias, sejam elas individuais ou coletivas. A história nos lembra de regimes ditos democráticos ou francamente autoritários, ambos demasiado umbilicados na hora de manipular a criação artística em favor de seus discursos. Nos tempos digitais que correm, as fendas são ainda mais forçadas pelo capitalismo financeiro.

Medidas sociais, ecológicas e culturais tornam-se moedas correntes para as grandes corporações. É de bom grado, para sua imagem, propagar uma fundação disso ou daquilo em seus balancetes. Para não dizer dos governos que brandem feitos – que se acreditavam dever de ofício – com o espalhafato dos santinhos eleitorais nos coretos ou nos teatros municipais da vida. Eis, pois, uma arte propícia às representações. O ator representa para projetar e para revelar, conforme os olhos de quem o vê.

Não por acaso, o teórico alemão Hans-Thies Lehmann batizou o livro que sucedeu *Teatro pós-dramático* como *Teatro político*. Nesse, em suma, sustenta que o conteúdo político do teatro não se concretiza apenas pela abordagem direta, pois reflete também o trabalho subliminar no modo de perceber as coisas.

"Teatro político em dois sentidos: não só das peças que se ocupam desses temas, mas também da própria escrita que está relacionada com temas políticos, de como ela é política. Enfim, quando se trata de teatro pós-dramático, há que se voltar um pouco atrás. Há uma frase do Luckaks, do jovem Luckaks, que eu sempre me lembro: 'o que é verdadeiramente social na arte é a forma'. Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político, mas é ter essa forma política. Você pode ter teatros que não são nada políticos e tratem de temas políticos. É a forma que vai definir"– afirma Lehmann, que gosta de citar uma frase emblemática de Müller: "a tarefa da arte é tornar a realidade impossível".

As duas concepções de *A missão*, aqui abordadas, agitam e propagam a bandeira de uma Arte ancestral que transpõe as fronteiras e conversa com muita intimidade com suas irmãs, a Música, a Dança, as Artes Visuais, o Cinema, a Literatura e por aí vão as infinitas possibilidades de criar, verbo que não pode ser dissociado da transformação que deveria embutir nos corações do público e dos artistas. Com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz ou com Frank Castorf, a criação em Teatro está profundamente ligada, ainda, ao fomento da reflexão da sociedade em que se planta e se colhe. Por isso a máquina a moer gente lá fora, na vida como ela é, também trucida as almas dos personagens de Müller, assim como aqueles que Nelson Rodrigues foi buscar na fonte grega da civilização e da barbárie. Eis uma ótica aguda e sanguinária com a qual dificilmente um encenador brasileiro enxergaria seu autor-mor em meio ao pós da modernidade.

**Valmir Santos é jornalista e pesquisador de teatro*

A Missão - Lembrança de Uma Revolução do Ói Nóis Aqui Traveiz

C R Í T I C A

INVENTÁRIO DO PRESENTE

Valmir Santos*

"O sol há de brilhar mais uma vez
A luz há de chegar aos corações
Do mal será queimada a semente
O amor será eterno novamente"
Juízo Final, letra de Nelson Cavaquinho e Elcio Soares

A passagem de *'Os Efêmeros' (Les Éphémères)* pelas cidades de Porto Alegre e São Paulo é eternizada na memória de quem assistiu ao espetáculo mais recente da companhia francesa **Théâtre du Soleil**, que veio pela primeira vez ao Brasil em 43 anos de história. Trata-se de um projeto artístico que estimula público e criadores a repensar seus papéis nessa arte.

O espetáculo integral dura oito horas e compreende não só a cena, mas sua órbita. Assim que chega ao espaço (o Galpão Humaitá, para os gaúchos, e o Sesc Belenzinho, para os paulistas), o espectador caminha até uma das duas platéias, leste ou oeste. Escolhe um lugar, retira o adesivo com o número do respectivo assento e o cola no ingresso. Exercita livre-arbítrio e tira um pouco daquela camada proprietária sobre o assento transitório.

No fundo, é uma forma do **Soleil** estimular o público a chegar mais cedo ao teatro e descobrir outros papéis que pode desempenhar como espectador e cidadão. Antes do início, pode-se ir ao bar comprar os pratos feitos pelos artistas, invariavelmente carne, legumes, queijo e doces. No intervalo, a demanda é maior e convém paciência.

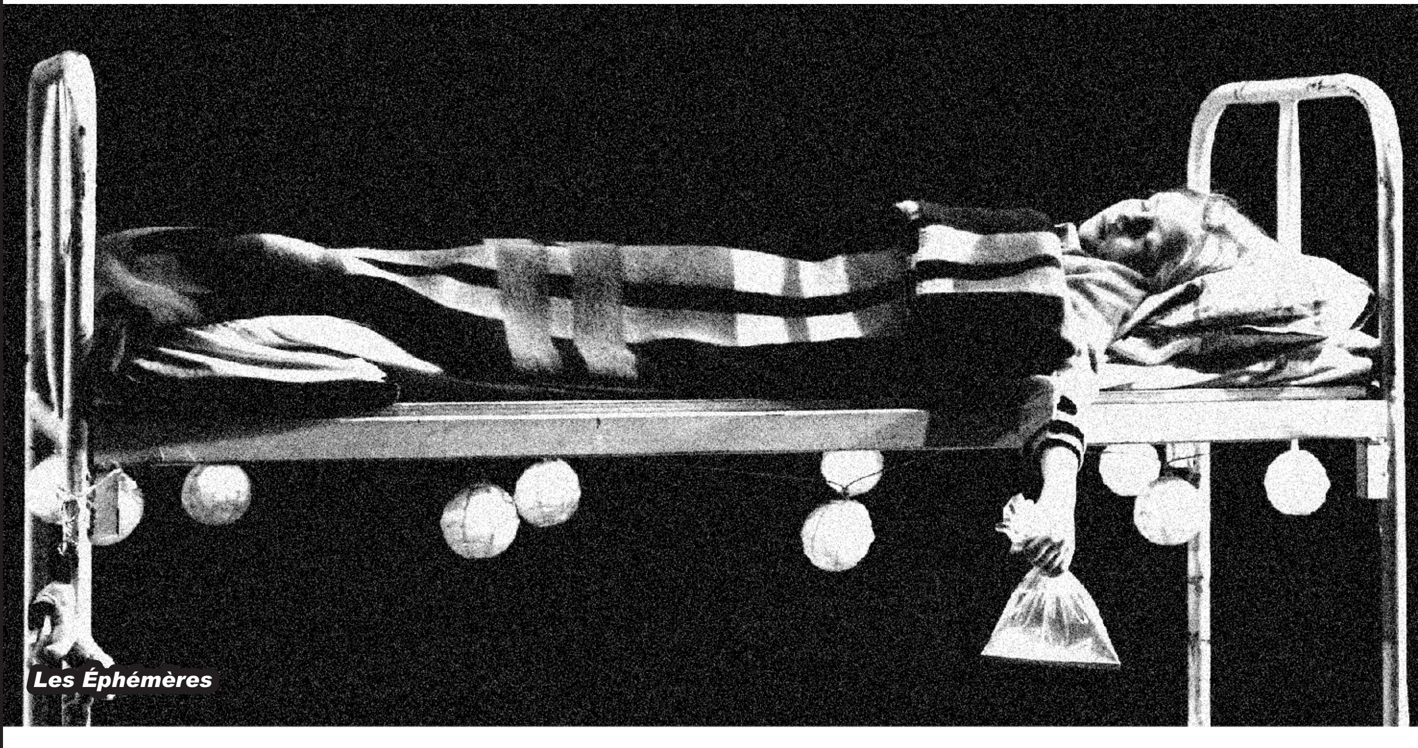
Os artistas que servem a comida não estão preocupados em ser garçons de fast-food. Muita gente vai bufar, mas eis a chance para resgatar a percepção dos tempos do outro e de si. O ato de comer agrega. A ambientação inclui mesas retangulares de madeira e bancos longos, em conformação que coloca o comensal de frente para o outro. Toalhas, velas, aroma dos pratos, fundo musical, tudo envolve a todos. O camarim é aberto.

Em sua cosmogonia peculiar, o **Soleil** reafirma ideais socializantes, mesmo ao tecer universos particulares. Após montagens apoiadas em narrativas épicas de conflitos vividos por outros povos, a cia. volta-se para seu corpo e memória. Expõe fragmentos pessoais dos intérpretes numa dramaturgia de embarque e desembarque por épocas e lugares.

Às vezes, parece que o trem sai dos trilhos pelo descomedimento, ausência de uma cabeça exterior que represe tantas emoções e comoções. Mas é sensação também passageira. Na subversão ao relógio, *'Os Efêmeros'* concilia emoção e consciência de mundo.

Há uma sincera beleza em lidar com esses estados interiores, até como documento histórico da humanidade em seus dramas, tragédias e comédias. O teatro é consagrado em sua menor grandeza, como na minúcia dos objetos nas plataformas que deslizam sobre rodinhas ou no brio dos artistas que as empurram, protagonistas na coreografia e no olhar tanto quanto os colegas que atuam em cima dos tablados.

Sob a perspectiva do teatro paulistano atual, o **Soleil** também diz muito. O modo de produzir é tão radical quanto o praticado pelos coletivos como **Oficina Uzyna Uzona**, com o ciclo *Os Sertões*, e a **Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz**, com seu Teatro de Vivência em *Kassandra in Process* e *A Missão*. A escala monumental dos franceses ecoa a perseverança do **Teatro da Vertigem** em *BR 3*, que navegou pelas águas do rio Tietê ou da baía de Guanabara. Já o naturalismo de cena em *'Os Efêmeros'* deixa entrever ainda a que ponto chegaria o *Prêt-à-Porter* do **Centro de Pesquisa Teatral (CPT)** se o projeto fosse redimen-



Les Éphémères

Juliana Carneiro em cena de *Les Éphémères*

sionado com mais fé e risco, e não manejado de forma lateral pelo encenador Antunes Filho. Por isso, mas não só, a primeira turnê da companhia pela América do Sul, iniciada por Buenos Aires, é, desde já, memorável.

Epifanias

Anunciam que o mundo vai se acabar. Uma previsão apocalíptica da conta de um asteróide que se aproxima e porá fim ao planeta em horas, dias. O que fazer? Eis a antevisão lançada pela diretora Ariane Mnouchkine aos atores do **Théâtre du Soleil** como desafio para o laboratório de improvisos do novo espetáculo, cujos ensaios duraram cerca de nove meses; a estréia aconteceu em dezembro de 2006. Os artistas não têm dúvida: aferram-se ao quinhão das lembranças e compõem um inventário coletivo do presente. Na partilha de dores e epifanias, o microcosmo individual é transformado em matéria-prima emendada à história contemporânea da humanidade.

É por meio dessa montagem que o Brasil finalmente conhece de perto os procedimentos coletivos de criação e de produção do **Soleil.** Princípios éticos e filosóficos do ofício que ajudam a consolidar o lendário conjunto teatral de Mnouchkine na cena européia da segunda metade do século XX.

Aos 68 anos, a diretora não disfarça a vocação materna para com a 'família', como costuma tratar a companhia fundada há 43 anos em Paris, em maio de 1964. Ainda não era aquele mês histórico de 1968, mas ela e outros estudantes ligados a uma associação de teatro protagonizam revolução à parte ao constituir um grupo em sistema cooperativado. A primeira peça montada é *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, adaptada por Arthur Adamov. A partir do segundo espetáculo, a improvisação torna-se ferramenta vital na recepção de clássicos como Ésquilo, Molière e Shakespeare ou mesmo na construção de dramaturgias próprias, caso de *Os Efêmeros* e seus 29 episódios "sonhados, invocados, evocados e improvisados" pelos intérpretes.

É uma obra que não tem vergonha da emoção, mesmo a mais desbragada, no limite do melodrama. Isso tampouco anula o subtexto da reflexão política, traço marcante no **Soleil.** Aqui, ela se dá por meio das células pessoais que alcançam o plano universal. O épico não surge sob a tônica espetacular de trabalhos anteriores,

A iraniana Shaghayegh Beheshti em *Les Éphémères*

como *Tambours sur la Digue* (*Tambores sobre o Dique*, de 1999), de Hélène Cixous, "em forma de peça antiga para marionetes representada por atores", como diz o subtítulo, e *Le Dernier Caravansérail* (*O Último Caravançará*, de 2003; no Oriente Médio, caravançará é um grande abrigo para hospedagem gratuita de caravanas, pavilhões que hospedam viajantes de vários países), peça que relata os destinos de alguns refugiados pelo mundo.

Antes de seguir com a dramaturgia, é preciso falar do espaço. Para onde quer que vá, o **Théâtre du Soleil** carrega simbolicamente o galpão que ocupa desde 1970 na Cartoucherrie no bairro de Vincennes, uma área de bosque no subúrbio de Paris. A rústica fábrica do século 19 foi desativada e transformada em abrigo de outras companhias e ateliês. O local serve de casa, laboratório de criação e 'palco' para as apresentações. Não há a platéia frontal do formato italiano, o mais conhecido. É possível reconfigurar a arquibancada conforme a concepção de cada montagem.

"Um teatro não é uma butique, nem um escritório, nem uma fábrica. É uma oficina [no sentido artesanal] para encontrar-se e compartilhar. Um templo de reflexão, de conhecimento, de sensibilidade. Uma casa onde devemos sentir-nos bem, com água fresca, se temos sede, e algo para comer, se temos fome. Meyerhold dizia que um teatro teria que ser um verdadeiro 'palácio das maravilhas'. Hoje em dia, com efeito, é muito difícil ir ao teatro. Então, é necessário receber as pessoas e mostrá-las, com pequenos sinais, até que ponto estamos felizes e orgulhosos por elas estarem ali", afirma Mnouchkine, em livro de entrevistas lançado em 2005 e traduzido este ano na Argentina[1]. "Por que existem tantos teatros sinistros? Por que são gastos milhões na construção de monstros frios? Às vezes, quando fazemos nossa reuniãozinha ritual cotidiana com os atores, antes do início do espetáculo, lembramos que há na sala espectadores que vêm ao teatro pela primeira vez. E outros para quem esta será a última vez."

Nesse espetáculo, a arquitetura cenográfica envolve a própria platéia bifrontal, uma de frente para a outra, com capacidade total para 600 pessoas. As cenas acontecem nesse corredor; ao mesmo tempo em que as assiste, o espectador depara com seu semelhante sentado do outro lado. Espelhamento.

O camarim é aberto, acessível aos olhos do público que acompanha os atos de cerca de 30 pessoas, homens, mulheres e crianças do elenco ao maquiar-se, aquecer o corpo, a voz ou concentrar-se para a obra a ser apresentada dali a minutos. No Brasil, esse desvelo do ritual de preparação pode mensurar o quanto a essência do olhar tem sido turvada pelo voyeurismo televisivo da intimidade.

Tecido histórico

E *Os Efêmeros* é feito de puro intimismo. É uma fileira de histórias curtas ou duradouras, que suplantam tempos e lugares. Inclinam ao enternecimento, mas não escapam às convulsões do gênero humano. Vemos, por exemplo, o périplo de uma mulher pelo arquivo dos antepassados, os avós dizimados pela guerra; em outra seqüência, outros avós surgem prostrados diante da fissura do neto pela droga; uma professora surge desolada pelo espancamento de uma das crianças em sala de aula pelos próprios coleguinhas; despontam as estripulias de um casal, seus filhos e a empregada para se safar da polícia nazista; ouve-se o choro copioso de um homem na frente de um transexual vizinho, amigo de sua filha menor, proximidade que no início rejeitara; e a terna relação de uma médica com uma paciente debilitada, com problemas mentais, mas que a cativa como nenhuma pessoa 'normal' o fizera ao sonhar delirantemente com uma viagem à Mesopotâmia, para apreciar os seus jardins suspensos – Mesopotâmia que hoje é o Iraque invadido por forças americanas e aliados.

O nome da região do Oriente Médio significa 'entre rios'. De um lado, o Eufrates; de outro, o Tigre. Pois é na pista formada pelas duas platéias que os atores surgem invariavelmente sobre platôs, circulares ou retangulares, carregados pelas mãos de outros colegas. Estes são como que um coro grego antigo, ora neutro ora intervindo radicalmente nos ângulos da ação, idas, vindas e pausas que remetem à linguagem cinematográfica. Exige-se mais do intérprete,

[1] MNOUCHKINE, Ariane. **El arte del presente – conversaciones com Fabienne Pascaud**. Trad. de Margarita Musto e Laura Pouso. Buenos Aires: Atuel, 2007. Trad. do articulista.

exposto o tempo inteiro, sem noção precisa do que é fundo ou primeiro plano; em raros momentos ele encontra o olhar do espectador, mas sem prejuízo da conexão que se dá por outras formas de expressão, como o incrível sentido de presença que emanam da cena.

É difícil saudar nomes num projeto que reafirma o coletivo em todas as suas instâncias, inclusive com a isonomia salarial das 61 pessoas, entre técnicos e artistas. Mas não dá para resistir à atuação da carioca Juliana Carneiro da Cunha, que integra o **Soleil** desde 1990. Ela interpreta sete personagens, uma paleta de registros densos ou de um lirismo poético que dão a medida da maturidade do ofício. Outra parceira talentosa é a iraniana Shaghayegh Beheshti, a paciente que contracena com a médica de Cunha e, juntas, constroem verdades imensuráveis.

Como também fica impossível falar de *Os Efêmeros* sem passar pela obra do compositor e instrumentista Jean-Jacques Lemêtre, cúmplice das encenações de Mnouchkine há quase 30 anos. Ele e sua música são personagens literais. Lemêtre passa o tempo todo numa plataforma aérea da qual pode ser observado dedilhando cordas, tocando sopros, assoviando ou operando as composições originais gravadas em algumas cenas. Ou seja, é a 'respiração' do espetáculo, movimentos e pausas. Os arranjos reforçam o realismo de base hegemônico nas ações, por mais abstratas que sejam as texturas sonoras desse artista que gosta de inventar instrumentos.

Já se disse que nesta peça a cenografia é anterior à cena. Na metáfora da rotação de pequenos planetas, representado por nichos cenográficos criados em colaboração pelos próprios atores, nota-se o quanto o objeto é celebrado, ou melhor, respeitado como signo cênico. Quando a luz abaixa, as luzinhas dispostas ao longo das arquibancadas desenham uma paisagem cósmica, um instante de suspensão, de pertencimento que consagra a todos, quer nas sessões divididas em duas partes, uma a cada dia, quer nas integrais, de uma levada só, unindo as luzes solar e lunar.

Na Europa, o público e os artistas estão acostumados com espetáculos de longa duração, como a versão de 21 horas para o *Fausto*, de Goethe, por Peter Stein, que a Alemanha assistiu em 2000, para ficar num exemplo extremo. Bob Wilson, Frank Castorf e Forced Entertainment são criadores que também costumam vencer a barreira do tempo. No Brasil, o **Oficina** de José Celso Martinez Corrêa chegou a sete horas numa das partes do ciclo *Os Sertões*, e o público jamais se esquivou.

Por isso, a tão aguardada temporada do **Théâtre du Soleil** resulta numa extraordinária oportunidade para aferir alguns paradigmas da cultura do teatro no país. Os historiadores apontam a década de 1940 como marco do ingresso do palco brasileiro na fase moderna. É a partir daí que dramaturgia, interpretação, direção, cenografia, figurino, luz, música e outras variáveis do espetáculo evoluem como linguagem. Agora na casa dos 60 anos, essa jovem senhora cultura do teatro anda bifurcada entre as convenções de conteúdo, tempo e espaço da indústria do entretenimento, de digestão agradável e ligeira, sem o desassossego das idéias; e a contra-face dos que enfrentam mares revoltos, encoraja o público a embarcar e não concebe a arte sem navegar pelos dois conceitos entranhados na palavra estética.

Os adeptos deste segundo caminho, artistas e espectadores à margem do lugar-comum das montagens caça-níqueis, que não arrefecem mesmo em países de tradição secular nas artes cênicas, são os principais interlocutores da companhia de Ariane Mnouchkine. As apresentações gaúchas e paulistas tiveram seus ingressos esgotados em poucas horas. Para bagunçar ainda mais o coreto, quis o destino que a primavera brasileira contivesse dois sóis. O contemplado nestas linhas e o **Cirque du Soleil**, a trupe canadense que circula por algumas capitais até 2008 com *Alegria*, espetáculo emblematicamente apropriado pelo marketing de uma rede bancária.

Nota: no texto acima, o autor condensa artigos que publicou na revista Carta Capital (**Militância nos palcos**, ed. 464, p. 60-61, 28/9/2007) e no jornal Folha de S.Paulo (**Soleil une emoção e consciência do mundo**, caderno Ilustrada, 20/10/2007).

****Valmir Santos*** *é jornalista e pesquisador de teatro, co-autor do livro* **Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process – O Desassombro da Utopia** *(Tomo Editorial/Projeto Ói Nóis na Memória, 2ª edição, 2005)*

Les Éphémères

DE CANÇÕES DA REVOLUÇÃO

JULIAN BECK

invisível ele saltou à minha frente
o anjo da cadeira elétrica da morte
quando o malho do médico se abateu sobre minha mão
"mais c'est sur, c'est le câncer"

julgava-me impermeável
durante trinta e cinco anos um vegetariano vigoroso
a respirar enchendo os pulmões de vida
apaixonado por meu trabalho minha tribo e a luminosidade
sem chumbo do planeta humano
apesar de suas doenças câncer opressão
dilapidação do espírito alado

ergui contra a chuva de estrôncio meu escudo de felicidade
dancei o cortejo da sabedoria alabastrina
contra o plutônio inundando água e mente
falseteei com a comédia ante o clima radioativo
com o riso do afeto pensei sobrepujar o veneno nos poços
e
os pequenos punhais da morte atômica andando para cima e para baixo na sexta avenida e
na via nazionale

mas o anjo elétrico da morte aguarda o momento de tristeza
a colherada de desânimo a dor maligna que surge
quando o ser amado diz "até"
e alguém perde a mãe
e a paixão pelo trabalho já não distende os músculos e sim corrói o cólon

estes são os sinais para que o anjo arenoso da morte vire a
ampulheta e suspenda a proteção e saia da toca

inclinei-me exageradamente e sorri
não o amo eu disse
não lhe dou permissão para me pôr entre parênteses
faremos da vida uma frase sem pontuação
uma épica que supere a mahabharata em profundeza verdade e extensão
e este alegre céu nos abrigará
quando enfim detestarmos as guerras como hoje detestamos o canibalismo
quando as dores da devoção não correspondida
retrocederem
ao invés de virem de enxurrada com desabrigo inanição e pânico
e quando a perda do ser amado significar apenas uma bifurcação na estrada

nova york   nova york para locarno   nova york
agosto de 1985

(Julian Beck morreu no início de setembro, representando.
Em agosto ele escreveu este poema, onde fala da morte próxima.)

Tradução de João Moura Jr.

tribo de atuadores
ói nóis aqui traveiz

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

CRIAÇÃO

Teatro de Rua
Pesquisa histórica e cênica, criação dramatúrgica e encenação do espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação vai contar a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. Teremos com o espetáculo um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência
Atualmente a Tribo realiza temporada do espetáculo teatral A Missão - Lembrança de Uma Revolução, inspirado no autor alemão Heiner Müller. Apresentando ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

FORMAÇÃO

Escola de Teatro Popular

Oficina para Formação de Atores
A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política
A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre
A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

Oficina de Intervenção Cênica
A oficina visa um constante repensar da sociedade através da linguagem teatral.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

MEMÓRIA

Ói Nóis Na Memória
Coleção de livros que registra a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos.
Já foram publicados **Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia** de Valmir Santos e **A Utopia em Ação** de Rafael Vecchio.

Acervo da Terreira da Tribo
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

Centro de Referência de Teatro Popular
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Cavalo Louco Revista de Teatro
A revista semestral, traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

DVD 'A Trajetória da Tribo'
Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2007)

COMPARTILHAMENTO

Teatro Como Instrumento de Discussão Social
Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.

1. Oficina Popular de Teatro/Bairro Humaitá
2. Oficina Popular de Teatro/Bairro Bom Jesus
3. Oficina Popular de Teatro/Bairro Restinga
4. Oficina Popular de Teatro/Bairro Morro da Cruz
5. Oficina Popular de Teatro/Bairro Parque dos Maias
6. Oficina Popular de Teatro/Bairro Ermo - Município de Guaíba
7. Oficina Popular de Teatro/Vila Germânia - Município de Alvorada
8. Oficina Popular de Teatro/Assentamento Filhos de Sepé - Município de Viamão

Caminho Para Um Teatro Popular
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem
Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro
Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

Patrocínio:

BR

PETROBRAS

Realização

tribo de atuadores
ói nóis aqui traveiz

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA TERREIRA DA TRIBO
DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

Ministério
da Cultura

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL